في الشعرية البصرية

صلاح صالح * ناجح جغام * حسان عطوان
عبدالرسول سلمان * عنايت عطار * مجدي عبدالحافظ
رمضان بسطاويسي

منشورات دائرة الثقافة والاعلام - الشارقة

اهداءات ٢٠٠٢
دائرة الثقافة والاعلام
الشارقة

في الشعرية البصرية

صلاح صالح * ناجح جغام * حسان عطوان
عبدالرسول سلمان * عنايت عطار * مجدي عبدالحافظ
رمضان بسطاويسي

في الشعرية البصرية

دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة
١٩٩٧

* " في الشعرية البصرية" مجموعة أبحاث كتبت لتصدر مواكبة للندوة الدولية الموازية لبينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون والذي تنظمه دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة في الفترة ١ - ١٠ أبريل ١٩٩٧م، وموضوع الندوة هو (الشعرية البصرية).

* التحرير والإعداد : د. يوسف عيدابي

الطبعة الأولى : ١٤١٧هـ ، ١٩٩٧م
الناشر : دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة
ص.ب ٥١١٩ الشارقة (إ.ع.م.)

التصميم والاخراج : محمد باعشن

❈ بسم الله الرحمن الرحيم ❈

الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكوة فيها مصباح
المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من
شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء
ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء
ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم.

سورة النور، آية « ٣٥ »

مدخل أول

إن أي تحول أسلوبي عام في تصوير
النور يعكس تحولا في الحضارة كلها...

[الكسندر إليوت]

مدخل ثانٍ

نشيد

أنت المأخوذ بالضّوء،
وحولك كلُّ هذا الظلام،
تتقدّم، الزمن والمكان وعاءٌ لأحلامك،
لك ثبوت الحجر، وموسيقى الريح
وجريان الماء
تأخذ بين يديك بعضاً من شيء، وتصنع التكوين،
تُدخلُ الضوء في الحجر، تمزج الحلم بالأرض،
تحوّل الشجر إلى نشيد،
تصحو كلّ صباح وكأنّك تولدُ كلّ يوم،
لتعشق الأرض وما عليها، وتُعطيك عطاياها،
تمحو كلَّ غبش يمرُّ أمام عينيك،
تصقلُ الأيام، تصنعُها أشكالاً تنبضُ،
تُدخلُ الزمن في ثنايا الحجر،
فيأخذُ الخطُّ المنحني مجراه في امتدادات الروحْ،
وتختلطُ العناصرُ في بهاءٍ لا يعرفُه إلا سرُّ الخلقْ.
من اين نبدأ، كيف؟
تسيطرُ على الأشتعالات ولا تعرفُ إلا أن تُقيمَ الحرائقَ...

ومن أين يأتيك كلُّ هذا الفرح،
أنت المأخوذُ بالضوء وحولك كلّ هذا الظلام!

[منى السعودي]

المحتويات

المأتاة

* في شعرية الضوء :

النور كمفهوم فلسفي

وسبل امتداده في العمل الفني

{صلاح صالح}

* في شعرية الرؤى :

كتاب الرؤيا من «الصوفية» الى «الفنطاسية» :

ضحكة تصدم الأفق

{ناجح جغام}

* في شعرية الخط :

عين القلب

مرور الخلق من صورة الى صورة :

بناء اللا مرئي

{حسان عطوان}

صلاح صالح

في شعرية الضوء :

النور
كمفهوم فلسفي
وسبل امتداده الى العمل الفني

أ. صلاح صالح

باحث واستاذ جامعي سوري، يدرس الاداب في جامعة دمشق.

شاعر وفنان تشكيلي مصور ضوئي وناقد صدرت له العديد من الدراسات.

يساهم بنشاط في المجلات المتخصصة في العالم العربي بمقالات حول التشكيل والشعر والرواية.

فنحن بالليل في ضوء النهار بها
ونحن في الظهر في ليل من الشعر

(ابن عربي)

١ - مدخل

لا شك في أن مفهوم الشعرية صار في القرن العشرين مفهوماً شديد الرحابة، وإشكالياً في آن واحد، رحباً بسبب ما حُشر في خانته خلال هذا القرن، وإشكالياً بسبب الالتباسات التي يمكن أن يثيرها على مستوى التجريد النظري، وعلى المستوى الاستعمالي في التلقي والإنتاج الفني بصنوفه كافة من شعر ونثر فني وتشكيل وموسيقى... وعلى مستوى الرفض والقبول أيضا، إذ يصرّ كثيرون على حجب الصفة الشعرية عن الأشكال الشعرية المعاصرة، كالشعر الحديث على سبيل المثال، ومن الطبيعي بالتالي أن يمتد الحجب الى جميع ما يقع خارج فنون القول.

القدر الأكبر من التعاريف الناجزة للشعرية تسعى إلى اشتمال العدد الأكبر من المحمولات والأفكار التي يميل إليها، أو يتضمنها مفهوم الشعرية، سواء كان ذلك في السياق الزمني التاريخي لنشوء المفهوم، أو في توضعاته الإقليمية الجغرافية الراهنة، مع الإشارة الى الأثر الحاسم الذي يطرحه التكوين الثقافي للباحثين في إطار الشعرية، كـ «رومان جاكوبسون» في كتابه "قضايا

الشعرية" وتزفتيان تودوروف في كتابة "الشعرية" ود. كمال أبو ديب في كتابه "في الشعرية"؛ فجاكوبسون يستقي معظم أمثلته من التراث الثقافي السلافي، وتودوروف يعتمد الأمثلة الفرنسية والأوروبية بشكل عام، وكمال أبوديب يعتمد الأمثلة العربية.

ومعظم التعاريف الخاصة بالشعرية تخرج عن حدود الشعر بوصفه جنساً أدبياً، لتشتمل أجناساً أدبية أخرى، كالقصة والمسرحية والرواية، ويمتدّ بعضها إلى اشتمال الفنون غير الكلامية، كالرقص والموسيقى والفنون البصرية واللمسية، فالشعرية حسب رأى الدكتور كمال أبو ديب: وظيفة من وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر. وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو شكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئاً متمايزاً عن – وقد يكون نقيضاً لـ – التجربة أو الرؤية العادية اليومية (١). وهي بحسب هذا المفهوم تمتد من الشعر المنظوم وفق أوزان الخليل الى جميع ما يعتمده الإنسان من إنتاج ثقافي للتعبير عن انفعالاته وتأثراته، واهتزازاته الوجدانية، بغض النظر عن طبيعة المادة أو الجنس الثقافي الذي استعمله لذلك.

والشعرية عموماً لا تتجلى فقط في المادة الثقافية المنتجة، وهي في طور الجاهزية المثلى للتلقى، كالقصيدة المنشورة، أو اللوحة المعروضة للجمهور، بل يمكن أن تسم السلوك الإنساني أيضاً، فيحدث أن نسم هذا الفعل أو ذلك بأنه فعل شعري ، أو موقف شعري... وتبدأ الشعرية من البرهان والأنات الخفية التي يعيشها المبدع – الفنان أثناء ما يمكن تسميته بالاستعداد البدئي للدخول في بداية الإنجاز الفعلي للعمل الفني. وهذه البرهات تكون غالباً عصية على الضبط والتحديد الماهوي، وعصية أيضا على وعي المبدع نفسه، فيحدث ألا يستطيع قبل الدخول في طور إنجاز العمل استكناهها واستيعاءها، بسبب صدورها عن مؤثرات داخلية وخارجية متعددة، وبسبب سلوكها سبلا شديدة

التراكب والتعقيد، وخضوعها لعمل آليات نفسية وعقلية وحركية متداخلة، يحكم توجهها نحو إنتاج هذه المادة الفنية أو تلك عدد من العوامل والمؤثرات المضافرة، كطبيعة التكوين الثقافي المبدع، والدرجة التي بلغها تحصيله المعرفي، على المستويين العام والخاص، ورهافة الحواس بوصفها سبيلاً لمخاطبة الوعي في العمل الفني، والدرجة التي تبلغها حساسيته تجاه نفسه وتجاه العالم والآخرين، بالإضافة الى الخبرة أو المهارة الحرفية الخالصة التي اكتسبها، فيلجا الى التأليف الموسيقي اذا أسعفته خبرته الموسيقية في ذلك، أو يلجا الى الرسم إذا امتلك الخبرة الكافية لذلك.

وما نذكره في هذا الإطار لا يلغي الاستعدادات الفطرية، أي ما يُطلق عليه اسم "الموهبة" بل يعني أن الإبداع الفني بشتى صنوفه يمكن أن ينطلق من أسس متقاربة الى درجة التماهي في بعض الأحيان، فنجد مبدعين يجمعون عدداً من المهارات الفنية، ويتوزع إنتاجهم في عدد من الميادين الفنية والمعرفية، كما في مثال ليوناردو دافنشي، ومثال جبران خليل جبران. ولا نرغب في المزيد من الإطالة، فالمدخل الذي نبتغيه الى الشعرية البصرية عموما والى شعرية الضوء خصوصا، يبتدىء من هذه الأرضية الواسعة التي تنطلق من التجربة الإبداعية أياً كان تجليها المقبل، وتلعب فيها حاسة البصر دورا حاسماً، فالعين هي النافذة الأكثر اتساعاً للإطلالة على العالم وتعرفه بالمعنى الإدراكي الفطري، بالمعنى الأكثر عمقاً واتساعاً أيضاً، وتلعب الحواس الأخرى باستثناء حاسة السمع دوراً ضئيلاً، او بالأخرى شديد الضآلة في التجربة الجمالية عموماً، وإنتاج الفن خصوصا، قياساً الى حاستي البصر والسمع. بالإضافة الى أن دور حاسة السمع ضئيل بدوره قياساً الى دور حاسة البصر في نشوء التجربة الإبداعية، ليس فقط لأن ارتباط العين وعصب الإبصار بالدماغ أقدم بكثير من إنتاج مختلف الأشكال الفنية، كالرسم والشعر والنحت والفنون الحرفية الاستعمالية.. الخ. والاستثناء الذي بدا فيه أن حاسة السمع وسواها من الحواس الأخرى تلعب الدور الرئيسي في التجربة الإبداعية كان لدى بعض

الذين فقدوا حاسة البصر، كالشعراء العميان في تراثنا العربي، وافتتح هذه التجربة بشار بن برد في قوله المشهور:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة   والأذن تعشق قبل العين أحياناً

ولابد بالطبع من استثناء الموسيقى والغناء مما تم الحديث عنه آنفاً، بوصفهما فنين سمعيين.

الشعرية إذن تنطلق من تجربة بصرية، أو يمكن في الحدّ الأدنى أن تنطلق من تجربة بصرية بغض النظر عن المنحى الذي تتجسدّد فيه، وعندما تتجسد في فن بصري كالرسم، فإن وجودها يصبح أكثر تجسيداً، وأكثر قابلية للمعاينة والإدراك. ربما.. أكثر من شعرية الشعر نفسه.. حيث يحتاج تذوق جماليات بعض أمثلته التراثية والمعاصرة الى دربة خاصة وخبرة خاصة، يلعب فيها التعلم، وطبيعة الموروث الثقافي دوراً حاسماً. وهذا لا يعني أن ننكر دور الدربة والتعلم في تذوق فن الرسم أو ما نسّميه الآن شعرية الرسم، لكن الطبيعة الحسّية للوحة تمكّن المتلقي من مستوى عال من التعامل والإحساس الجمالي لا يصل إليه مستوى التعامل مع القصيدة بسبب الطبيعة التجريدية للمفردة، والجهد الذي يمكن أن يكون غير مدرك بصورة واعية، والذي لا بد للمتلقي من بذله في سبيل تحويل الكلمات والصور الشعرية في القصيدة الى مكافئاتها وتجسيداتها المادية التي يمكن أن تتحول الى عدد من اللوحات التي يبصرها المتلقى بما يمكن تسميته "عين الخيال" ويمكن أن تتحول ببساطة الى لوحات مرسومة بالألوان، إذا أتيح لها من يرسمها ويحوّلها من تجريدها الكلامي الى تجسيدها المحسوس.

الصور المعروفة في الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بواسطة الكلمات

بدلاً من الخطوط والألوان، مع التفريق بين الصفة الإطلاقية التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات والصفة التجسيدة المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان. فالشعر الجاهلي على سبيل المثال، كان السبيل المتاح أام العرب البداة لرسم حياتهم وبيئتهم ومثلهم الجمالية العليا - بشرية وغير بشرية - وربما لو كانت حياتهم آنذاك على قدر من الاستقرار لكان من المحتمل - أو من المحتم - أن يستعملوا فن الرسم والفرشاة الى جانب فنون القول في التعبير عن تجاربهم الشعورية الجمالية وتجشيدها.

٢ - النور في ثقافة الإنسان - لمحة موجزة

ارتبط النور في الثقافة الإنسانية بمعظم المعاني والأفكار الخيرة والمستحبة ابتداء من قصة الخلق الموجودة في "سفر التكوين" الذي جعل "النور" مسبوقاً. بنقيضه "الظلمة". لكن البداية الفعلية للخلق تجلت فعليا بخلق النور وظهوره الذي جاء تالياً مباشراً لرفرفة روح الله على المياه، وكأن خلق الظلمة كان مجرد تمهيد وأرضية لوجود النور : في البدء خلق الله السموات والآرض، وكانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه القمر ظلمة، وروح الله يرفّ على وجه المياه، وقال الله: ليكن نور، ورأى الله النور أنه حسن. وفصل بين النور والظلمة. ودعا الله النور نهاراً والظلمة دعاها ليلا (٢).

والآيات القرآنية الكريمة التي ذكرت النور كثيرة، وجميعها ذكرته بوصفه خيراً مطلقاً، ومرادفاً عاماً للمعرفة والإيمان، وجاء مقروناً بنقيضه "الظلمة" معظم الأحيان، والظلمة" جاءت في هذه الآيات وسماً للماضي المرفوض ومنطلقا يغادره الإنسان ويأتي الى نور المستقبل والإيمان: "الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور" (٣) . "هو الذي يصلي عليكم وملائكته ليخرجهم من الظلمات إلى النور" (٤).

وفي ثقافات الإنسان البدائية احتلت الشمس وعبادتها مركزاً مرموقاً، بوصفها

مصدراً للنور والدفء، وبالتالي مصدرا للحياة، والملفت للنظر أن التآليف ذات المنحى الأسطوري في ثقافات الإنسان القديم بما في ذلك الأساطير اليونانية والرومانية، لم تذهب الى فصل النور عن مصدره الرئيس «الشمس» ولم تفصل الشعاع عن القرص، بل ذهبت الى عد النور معطى طبيعياً، وأحيانا ثانويا للشمس، فلم يختص بالنور ربٌ مستقلّ عن إله الشمس، وإنما بقى النور في الأساطير اليونانية ضمن مملكة "أبولو" إله الشمس الذي تمتد مملكته الى نطق أكثر اتساعاً من قصرها على الشمس وضوئها، كحفظ النظام، واحترام القانون وإسعاد الناس، والتخفيف عن ذوي الضمائر المعذبة، ولعب أيضاً دور إله الرماة واله الطب (٥). ويمكن إرجاع ذلك الى أن الشمس أكثر تجسيداً وقابلية للإدراك بالحواس والوعي من نورها، الذي يمكن عده تجريداً لاحدى الوظائف التي تؤديها الشمس، فتصبح العلاقة بين الشمس وضوئها، بين القرص وشعاعه كالعلاقة بين الإنسان وأفكاره، أو بين الدماغ والفكرة، حيث يشغل الطرف الأول الإنسان حيزاً مثل أي جرم محسوس، بينما تبقى الفكرة في إطار التجريد الخالص.

والنور الذي اختفت به الأساطير وذكرته الأديان السماوية، هو نور سماوي موجود في الأعلى، بينما ارتبطت بعض العناصر النارية الأرضية التي تستطيع إصدار الضوء كالبراكين بمعان غير مستحبة بسبب ما تنشره من خراب ودمار. على الرغم من وفرة الضوء وارتباطه المباشر بالقيظ والحر الشديد في الصحارى العربية التي عاش فيها الأجداد، فقد جعله الشعر الجاهلي يجسد معاني الخير والفرح والانفراج، بعد العبور المرير بتجربة الضيق التي تجسدت بشكوى الشعراء من طول الليل وحرصهم على انتظار طلوع ضياء الفجر، وانتهاء الليل، ابتداء من امرىء القيس الذي اختط الطريق، وافتتح السبيل أمام شعراء العربية الذين أتوا بعده لتنويع صور تبرمّهم بالليل وتجسيده لجملة

* نسبة الى الفيلسوف اليوناني القديم (هيرقيطس).

المعاني الكابوسية والإحساس بالمرارة والظلم:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

وانتهاء بمحمود درويش ومظفر النواب ، حيث سمى الأول إحدى مجموعاته الشعرية وهو داخل الأرض المحتلة "آخر الليل" وابتكر الثاني لليل صورة جديدة كل الجدة فبدلاً من أن يؤدي انصرام ساعات الليل الى زواله، نجد هذا الأمر يؤدي الى المزيد من إطالة الليل، كعمر الأموات الذي يزداد طولاً كلما مضى عليه يوم جديد والليل كعمر الأموات طويل فاختلف هذا الليل عن ليل النابغة الذي كان بطيء الكواكب وعن ليل امرىء القيس الذي يشبه موج البحر ونجومه مشدودة الى جبال وصخور صماء.

احتل النور في الفلسفة العربية الإسلامية دوراً شديد البروز، وخاصة في القرون التي شهدت نشوء علم الكلام وظهور التفاسير والتأويل، واحتدام النشاط الفكري الذي كان إحدى ثمرات المثاقفة بين العرب المسلمين والأقوام الأخرى التي انضوت في إطار الإسلام، وانفتحت الثقافة العربية باتجاهها. ولا شك في أن وجود بعض الآيات الكريمة التي ورد فيها ذكر النور، كان وراء ذلك الدور الذي لعبه مفهوم النور لدى بعض الفقهاء والمتصوفين والفلاسفة الإشراقيين: : الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نارٌ نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم". فعدّ الإمام أبو حامد الغزالي في كتابه "المنقذ من الضلال" الإيمان والمعرفة وما إليها من الكشوف والمشاهدات والخلاص، أموراً تتحصل عن طريق نور يقذفه الله في القلب (٧). ويرى ابن عطاء السكندري في صياغة شعرية لم تقم وزناً للضبط العروضي، أن النور الأهم الأجدر، بالاحترام هو نور اليقين والإيمان:

هذه الشمس قابلتنا بنور وشمس اليقين أبهر نورا

فرأينا بهذه النور لكن بهاتيك قد رأينا المنيرا (٨) .

أما الإشراقيون على رأسهم ابن سينا، فإنهم يرون فعل الخلق سلسلة من فيضانات النور الإلهي، بحيث يفيض الأعلى على الأدنى، ويتشكل الأدنى "المخلوق؛ من فيض الأعلى "الخلق"، وعبرت عن بعض ذلك قصيدة ابن سينا المشهورة التي يشبه فيها الروح البشرية بحمامة نورانية تأتي من المحل الأرفع "السماء" وعند الموت تغادر الجسد وتعود الى أصلها النوراني بعد أن تكون قد أضاءت الحياة كما يضيء البرق مشهدا عند اندلاعه:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تدلل وتمنع

... فكأنها برق تألق في الحمى ثم انثنى فكأنه لم يلمع

إن متابعة صور النور والظلمة والصراع بينهما في الثقافتين العربية والغربية أمر متعذر، بسبب تغلغل ذلك في عدد لا يمكن حصره من التآليف والرسوم المتراكمة عبر العصور، والعلامة البارزة على هذا الطريق وسم العصور التي شهدت تغييراً وتطوراً شاملاً بعصور التنوير، لتأكيد انتقال الجماعات التي تشملها المرحلة التنويرية من حالة ظلامية ما الى حالة جديدة من المعرفة والتطور. فالتنوير Lumieres اتجاه سياسي اجتماعي حاول ممثلوه أن يصححوا نقائص المجتمع القائم، وأن يغيروا أخلاقياته وأساليبه وسياساته وأسلوبه في الحياة بنشر أراء في الخير والعدالة والمعرفة العلمية، ويكمن في أساس التنوير الزعم المثالي بأن الوعي يلعب الدور الحاسم في تطور المجتمع والرغبة في نسبة الخطايا الاجتماعية الى جهل الناس وافتقادهم الى ثقتهم بطبيعتهم (٩).

لم تقتصر حركة التنوير الغربي على منحى واحد من مناحي الحياة بل شملت معظمها وشملت معظم بلدان أوروبا الغربية، واتسمت الحركة الفلسفية فيها، ابتداء من القرن الخامس عشر بنزوع عريض نحو تكريس الاتجاهات العقلانية وإحلالها محل الغيبيات التي حكمت تلك المنطقة قرونا طويلة، فظهرت الفلسفات التجريبية والوضعية والعلمية والعقلانية والجدلية التي ابتعدت بمجملها عن أيلاء النور بجانبيه الحسي والروحي أهمية ملحوظة، خلافا للدور الذي أولته إياه الفلسفة العربية الإسلامية في أوج ازدهارها، فلا نجد بهذا الاتجاه سوى بعض الإشارات التي تتحدث عن النور بمعنى مجازي شعري وليس بالمعنى الذي يمكن أن يذهب بالمفهوم الى عمقه وآفاقه المفترضة كما في هذه الصياغة التي أوردها نيتشه على لسان "زرادشت" الذي ابتكره نيتشه، دون أن يكون لذلك علاقة بزرادشت الآسيوي الموجود في التاريخ، كما هو معروف:

جلست هناك انتظر - ولا أنتظر شيئاً
وأنعم بما هو فوق الخير والشر
فأنعم بالضوء تارة وبالظل طوراً
ولم أجد إلا نهاراً وبحيرة وظهيرة وزمانا أبديا
وفجأة يا صديقي أصبح الواحد اثنين (١٠)

٣ - قصة الضوء في فنّ الرسم

من المستحسن أن نعبر المسافة الزمنية بين بدايات فنّ الرسم الأوروبي، وما يمكن تسميته بالثورة الانطباعية، من خلال بعض المحطات التي تستطيع أن تعكس مسيرة التعامل مع الضوء في اللوحة بوصفه عنصراً رئيساً يدخل في صلب التقنية الخاصة بفن الرسم، وأولى هذه المحطات الرسم الديني في بدايات

القرن الرابع عشر على يدي جيوتو، ومازاتشو، وفرا أنجليكو، حيث تحول الاهتمام على أيدي هؤلاء من موضوع اللوحة الى قضاياها التشكلية، فعلى الرغم من التسطيح الذي طغى على أعمال جيوتو، وعدم احتفائه بإظهار البعد الثالث في اللوحة، فقد وزّع أشخاصه على أرجاء المنظر، واهتم بثنيات الثياب، واضاف ألواناً جديدة، وسعى الى محاكاة الطبيعة. وتبرز أهميته في عدّ أعماله البداية الفعلية لنشوء الكلاسيكية في الثقافة الأوروبية، والضوء في لوحاته كان يشمل كل شيء، وربما كان السبب في ذلك غلبة التسطيح وتأثيرات الرسوم الجدارية الكبرى التي كانت تنفذ بواسطة قطع الفسيفساء، وهذه الأعمال لم تكن قادرة على إبراز الحجم الذي يعلب توزع النور والظلال في إبرازه شأناً عظيماً. ولذلك كان النور يضيء كل شيء ويشمل كل شيء في أعمال جيوتو، باستثناء تلك الخطوط الصارمة التي تميز الأشكال عن بعضها، وتشير الى شيء من ثنيات الثياب، بالإضافة الى المساحات الغامقة التي يختص بها أسفل اللوحة من أجل إعطاء الثقل وشيء من الاستقرار الذي لابد منه لجعل اللوحة "تقف على قدميها" ولجعلها أيضا تسعى باتجاه محاكاة الطبيعة، فيندر أن نجد لدى جيوتو وجها قاتماً، حتى وجه يهوذا في لوحته المشهورة "قبلة يهوذا" كان مضاء بكامله، ينتشر الضوء في أرجاء اللوحة دونما مصدر واضح، ويتميز وجه السيّد المسيح بتلك الهالة النورانية التي كرّسها معظم العصور التالية.

بقيت هذه الهالة أمراً طارئاً وخارجياً، فهي فقط تحيط بوجه المسيح أو السيدة العذراء أو سواهما من القديسين المتصلين بالله عبر أكثر من سبيل، لا تضيء الهالة شيئاً ولا تلقي أي شعاع على ما حولها، حتى الوجه الذي يفترض أنها صادرة عنه بقيت منفصلة عنه لا تؤثر فيه ولا تتأثر به ، من الناحية التقنية. وهذا يعكس موقفاً فلسفيا دينياً من قضية النور الإلهي في الفكر المسيحي إبان عصر النهضة، موقفاً يفترق عن مثيله في التصوف الإسلامي الذي رأى الإيمان ورضى الله، ومعرفته نورا يلقيه الله في قلب المؤمن، بينما النور

الإلهي، حسبما تعامل معه فنانوا أوروبا المسيحية متحيز بذاته، قائم بذاته، لا يتاثر بالأنوار الأرضية، ولا بالأنوار السماوية التي تنير الأرض.

استمرت الهالة الضوئية ردحا طويلا من الزمن، تدخل في صلب اللوحات العظيمة التي شكلت إرث أوروبا، وإرث الإنسانية أيضا من روائع الفن الكلاسيكي الذي تناول الموضوعات الدينية، حتى ظهور الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي، حيث اختفت الهالة من الموضوعات الدينية نفسها، بغض النظر عن موقف الفنان من الدين. الاتجاهات الواقعية الرومانسية أغفلت وضع الهالة حول وجه السيد المسيح - الإنسان المكون من لحم ودم ويستشعر الألم الفظيع على الصليب، كما في لوحتى "صلب المسيح" لكل من غرنفالد، وبيروجينو، و"سلفادور دالي" السريالي رسم المسيح مصلوباً من منظور جيديد كلّ الجدّة، فقد جعل نفسه في موقع يعلو موقع المسيح المصلوب. وتناول "ماكس أرنست" هذه الهالة بشكل ساخر، فرسم لوحة للعذراء وهي تؤدب طفلها "المسيح" وتضربه على قفاه بشكل جعل الهالة النورانية تسقط من حول رأسه وتتدحرج على الأرض كأنها حلقة من المعدن.

في العصر الكلاسيكي وعلى أيدي معلميه الكبار كـ "دافنشي، وأنجلو، ورافائيل وتيسيان وروربنز وبوسان..." تجسدت الحرفية المثلى لاستعمال الضوء وتوزيعه في أرجاء اللوحة، فقد حرص الكلاسيكيون على التزام المثالية القصوى في جميع ما ذهبوا إليه، فاللوحة محكومة بجملة من القوانين الصارمة الكفيلة بجعلها تطرح الجمال الأمثل والكمال والهيبة والجلال، وقدسية النظام وجميع ما يستحسنه العقل، ولذلك كان توزيع الأضواء وتوزيع الظلال محكوماً بتوازن صارم، يندر أن يختل لصالح أحد الطرفين، ولم يتخذ الضوء في اللوحة الكلاسيكية أبعاداً فلسفية أو ما ورائية، ولم يكن غاية في ذاته، بل كان موظفاً لمصلحة بناء اللوحة وفق قواعدها الصارمة كما سبقت الإشارة.

غلبت الظلال على بعض اللوحات المميزة في المرحلة الرومانسية التي احتفت بالعالم الداخلي للإنسان واهتمت بتصوير انفعلاته وعذاباته ونوازعه المختلفة، وكان توزيع الأضواء والظلال في أرجاء اللوحة من أبرز الوسائل التي تم اعتمادها للإطلالة على عذابات الإنسان، فكان انتشار الظلال القاتمة، والأضواء الشاحبة الكابية،يشير الى تلك المساحة الهائلة التي يشتملها الحزن البشري، وربما كانت لوحة "شيريكو" المشهورة "غرق قارب الميدوزا" من أشهر أعمال المرحلة الرومانسية التي تشغل فيها الظلال الجانب الأكبر من مساحة اللوحة، في محاولة للنفاذ إلى شمول اليأس، واتساع مساحة الاحتضار التي تسيطر على مجموعة الناجين، وهم يغالبون قتامة الموت، وقتامة المياه العميقة، وقتامة الجوع والعطش، ويأتي النور في اللوحة معبراً عن أمل أخير شاحب، تجيء به سفينة من الأفق البعيد الذي يأتي منه الضوء ليغالب قسوة الظلال، دون أن ينتصر عليها أو يقهرها، وإنما يتسرب ناعماً خجولا بين نهاياتها اللينة المطواعة المرتمية على الأجساد المرتمية على طوف النجاة، تشمل كل شيء لكنها تنحسر عن بعض استدارات الجسد البشري، مفسحة للضوء الشاحب مكاناً يتسرب إليه، مثلما يتسرب الأمل الذي بدأ يتوهج تدريجيا مع مجيء السفينة بعد خمود طويل.

العلامة البارزة على طريق تطوّر العلاقة مع الضوء في اللوحة جاء على يدي بعض الفنانين ذوي النزعة التعبيرية، على رأسهم غويا الذي حطم المفهوم السائد الخاص بتشكيل اللوحة وفق قواعدها المكرّسة عبر العصور، فقد اصبح الضوء عنده يأتي من داخل اللوحة، وليس من خارجها، من البؤرة التي يريد الفنان ان تستقطب انتباه المشاهد وعينه الرائية، كما في لوحته "حادث ١٦ أيّار" التي تمثّل جنوداً فرنسيون يقومون بإعدام مجموعة من الفلاحين الإسبانيين، فعلى الرغم من أنّ الجنود احتلوا ما يقارب نصف مساحة اللوحة، وعلى الرغم من رسمهم بدقة ملحوظة لم يعتمدها في بقية أجزاء اللوحة فالعين لا تتبينهم أول وهلة، والسبب لا يرجع الى اللون الرمادى الذي ميّز لباسهم، ولا

يرجع أيضا الى نظراتهم الميتة المصّوبة الى الأرض اعترافاً منهم بأنهم يقومون بفعل خال من البطولة، شنيع وملطخ بالعار، وإنّما يرجع ذلك الى تلك الكمّية الهائلة من الضوء المتشكل من الأبيض ودرجات الأصفر والبرتقالي، وهي تنبعث من فلاح يواجه فرقة الإعدام متحدّيا وصارخاً، كأنه نار تتوهّج، أو بداية انفجار قنبلة، وعمد "غويا"، من أجل إبراز ذلك، الى تحريك الأيدي الى الأعلى، والى شيء من التبسيط وعدم الاهتمام بالتفاصيل التي تكوّن وجه الفلاح وثيابه، بل استطاع الضوء المتفجر، وحركة الألوان المنبثقة من الأرض باتجاه الأعلى أن تجذب الانتباه، مع التذكير بأن مصدر الضوء في العصور السالفة، كان يأتي معظم الأحيان من الأعلى كالشمس والسماء المضاءة والمصابيح أو الذات الإلهية.

٤ – الانطباعية والثورة في استثمار جماليات الضوء

لا يمكن عزل أية ظاهرة إنسانية أو اجتماعية أو فنية، عن مجمل الظروف والتطوّرات التي احتضنت ولادتها ونشوءها، ولا يمكن بالمقابل رد ظهور هذه الظاهرة أو تلك الى سبب واحد محدد، بل تكون الظاهرة – أية ظاهرة – مهما بدت مطلقة الجدة، ومنقطعة عمّا سبقها، ناتجاً نوعيا لجملة من الأسباب والتطورات التراكمية في شتى مناحي الحياة، على المستويين العام والخاص، ومن الصعب أيضا وفق هذه المعطيات اقتراح تاريخ دقيق لبدء الحركة الانطباعية التي يشير تاريخ الفن الى أن بدايتها الرسمية انطلقت من معرضها الأول الذي أقيم في باريس عام / ١٨٧٤/ (١١) على الرغم من رجوع تاريخها الفعلي الى ما قبل ذلك بعشرين عاماً على الأقل، وثمّة عوامل كثيرة أدّت الى ظهورها ثم إلى خمودها، بوصفها اتجاهاً فنياً جمعياً، شمل عدداً من البلدان الأوروبية في وقت واحد، وتجلىّ في أكثر من جنس ثقافي.

ولدت الانطباعية في ذروة الثورة الصناعية التي شهدها القرن التاسع عشر،

وفي ذروة انفجار معرفي وثقافي وسياسي على كافة المستويات، فما كادت الحرب الخارجية تهدأ قليلاً حتى شهدت أوربا الأحداث العنيفة المأساوية لكومونة باريس، التي لقى تأسيسها تعاطفاً من جمهور المثقفين وانتهت تلك النهاية المفجعة، التي زلزلت إيمان الفرنسيين بعدد كبير من القيم التي كانت تبدو لهم قيماً خالدة، وخاصة بعد ما استعان امبراطورهم "نابليون الثالث" بالغزاة البروسيين، أعداء الأمس لدفن تلك الجمهورية الصغيرة الفتية في قلب باريس، وشكلت الثورة التكنولوجية والآلات الجبارة تحدياً للإبداع الفني، تفاقم على مر السنين، فأصبحت الآله تقتحم الحياة بصورة مضطردة وبدا أن هذه الآلات "الجامدة القبيحة" أو في الحد الأدنى الخالية من أي جمال، قادرة على قتل الجمال وقتل الإحساس الفني في أعماق الإنسان، على الرغم ما في حركتها، وآلية عملها من تحفيز لمخيلة الإنسان على الإبداع والانعتاق، الى درجة عدّها في بعض الأحيان نماذج جمالية بطريقة ما(١٢).

العامل الصناعي الأكثر تدخلا في ولادة الانطباعية، وتوجهها نحو الاهتمام بالضوء كانت تلك البحوث الناشطة باتجاه اختراع آلة التصوير الضوئي "الكاميرا" التي أصبحت بعد تطويرها تنافس أمهر الرسامين في تصوير ما هو موجود أمامها بكفاءة عالية، وزمن قياسي، وهذا ما دفع فن الرسم الى تحديها، حيث تحداها كلود مونيه، ولكن ادغار ديغا أولع بها واعتبرها وسيلة يمكنها أن تمد الفنان بإمكانية الرصد للحركة السريعة، واللقطة المثيرة بدقتها، فعزز من تعلقه بها، وعكف من خلال تبنيه عدستها اللاقطة على تصوير راقصات البالية أثناء تأديتهن للرقص (١٣).

كان تحدي "الكاميرا" وراء ظهور معظم النزعات والاتجاهات الحديثة في الفن التشكيلي، وليس وراء ظهور الانطباعية فقط، مع ملاحظة أن بدايات الانطباعة سبقت ظهور "الكاميرا" بوصفها اختراعاً ناجزاً، ومستعملا في الشؤون الحياتيةعلى نطاق كبير، لكن التقاطع الحاسم بين الكاميرا والانطباعية

كان من خلال الضوء الذي لفت الانظار إليه وساهم في أهميته، تلك البحوث المتطورة في الرياضيات والفيزياء، التي اهتمت بماهيته، وآلية حركته وكيفيات انتشاره وما الى ذلك، وتجلت إثارته الكبرى من ناحية استثماره في الفن التشكيلي، في أن التصوير "الفوتوغرافي" يتم بواسطته، أي بواسطة تعريض اللوح الحساس "المادة الفيلمية" الى كمية معينة من الضوء. والانجاز الأبرز للانطباعيين كان في علاقتهم المميزة بالضوء.. فهم لم يرسموا الأشياء المضاءة، ولم يستعملوا الضوء أو يستثمروه لتحسين أدائهم الفني، بل رسموا الضوء، أو حاولوا رسمه، حاولوا رسم ذراته اللامتناهية في الدقة، وخصوصاً لدى تماسها البدئي مع عصب البصر.. وعبر هذه المحاولات كان إنجازهم الكبير.

كلما اتجه المرء في أوروبا شمالا، قلت الأضواء وغلبت القتامة التي تنشرها السحب الداكنة الرمادية السوداء، والبحار العميقة والغابات الداكنة الخضرة صيفاً والشاحبة شتاءً، وازدادت بالتالي قيمة الضوء، حسيا ونفسيا وفلسفيا، ولم يقم فنانو المراحل التي سبقت الانطباعية إلا بتقديم عدد من الانعكاسات المتباينة لذلك الواقع الجغرافي، حتى جاء فان كوخ الذي حول لوحاته كلها تقريبا الى صراخ متصل للتعبير عن جوعه الفظيع الى الضوء والدفء والحرارة. ومن خلال أعماله تكرس عدد من التقاليد الخاصة باستعمال اللون والضوء، فصار اللون البرتقالي الصارخ تجسيدا لمفهوم الضوء والدفء، وصارت تدرجاته باتجاه الأصفر المحايد والأحمر الحار تجسيدات للإضاءة ودرجاتها، واختصت الألوان الباردة كالأزرق الضارب الى البنفسجي والرماديات بالظلال وألوان القتامة الطبيعية والنفسية والدهنية.

وامتدت هذه الألوان الى الشعر أيضا، فالجوع الى الضوء والى جميع ما يمثله من قيم خيرة كان طاغيا، وخاصة بعدما سئم المثقفون الأوربيون، والفرنسيون بشكل خاص من ركودهم وتهميشهم سياسيا واجتماعيا، فتطلعوا الى عوالم

جديدة، خارج مجالهم الحياتي المحدود بمناخ أوروبا المائل الى البرودة عموما، تسهم في تحريضهم على التطلع خارجا ما انجزته الكشوف الجغرافية والحركة الاستعمارية في بلدان الجنوب خلال القرنين الأخيرين، وبدلا من نكوصية الرومانسية ودعواها بضرورة الهرب الى احضان الطبيعة - الأم الكبرى حسب تعبيرهم، اتخذ الهرب الانطباعي اذا جازت التسمية منحى جديدا، صار بحثاً عن الأمل، بحثا عن إمكانيات خلق جديد وفتوح جديدة يقوم بها الابداع الخلاق، بدلاً من الركود والاستسلام لدغدغات الرخاوة والهامشية السياسية التي وسمت جانبا من دعاوي الرومانسية المتغنية باستعذاب القهر والألم. فالهروب لدى بودلير الذي يمكن عده انطباعيا، هروب نحو اكتشاف عوالم جديدة وهروبا يقتحم المجاهيل ويسبر أغوارها، ينشىء فيها مملكة خاصة للوعي والضوء الذي يغمر قلب الإنسان، وينطلق منه في آن واحد:

ايها الموت، ايها القبطان العجوز، لقد آن الأوان لنرفع المرسى
فهذا البلد يبعث فينا السأم، أيها الموت: فلنستعد للرحيل
إن كانت السماء والبحر سوداً كالمداد
فقلوبنا التي تعرفها عامرة بأشعة النور (١٤)

ولم يكن لجوء الانطباعيين الرسامين الى الغرق في لجة الضوء المرسوم على اللوحة هروباً مماثلا لهروب بودلير، ولا هربا كاملا من مواجهة الحياة، بل تضمن شكلا من اشكال التسامي فوق مفردات الحياة اليومية، من خلال لجوئهم الى الاختزال والقفز فوق كثير من التفاصيل التي تشكل في اللوحة أحيانا عناصر ثقالة مادية، تقلص قدراً من طابعها الجمالي والروحي، ولذلك يؤدي اغفال التفاصيل بواسطة الضوء الى توجيه اللوحة نحو عوالم النورانية والتحرر من

قيود الواقع الفقير موضوعيا بالعناصر الجمالية الخالصة، فيأتي تناول الموضوع الواقعي او المادة الحياتية شكلا من أشكال تجميل الواقع، وجعله قابلا للاحتمال، أو على الأقل، جعل الحياة فيه تتضمن قدرا من الجمال. ربما .. لذلك اختلفت القيم والرؤيا الجمالية لدى الذين غادروا فرنسا الى البلدان المترامية خلف البحار البعيدة، عن رؤى الذين بقوا داخل أوروبا فبقي الواقع لدى غوغان الذي عاش شطرا كبيرا من حياته في جزر تاهيتي، محتفظا بكثير من عناصر العضوية والثقالة البصرية، رغم ميله الى التسطيح وعدم الاهتمام بالكتل والحجوم، وبقيت أعمال ديلاكروا الذي سافر الى الجزائر ملأى بالشهوانية والشبق المستثار بما لا يحصى من عناصر الاستثارة والاستفزاز، وهذا ما جعل تاريخ الفن يضع ديلاكروا خارج أطر الانطباعية رغم صلته الكبيرة بتوجهاتها العريضة، وأفرد لغوغان موقعاً خاصاً، بوصفه رائداً لما سمي فيما بعد "الوحشية" موقعا يخرجه من الدائرة الانطباعية التي يصر بعضهم على إبقائه داخلها.

يصعب الإتيان بما هو مطلق الجدة في إطار التوصيف العام للحركة الانطباعية وخصوصية علاقتها بالضوء على أكثر من مستوى، غير أن هناك دائما ما لابد من تأكيده، أو "تكراره" للدلوف الى ما تكتظ به من تجربة الانطباعيين من شعرية متدفقة واكبت تدفق الضوء في أعمالهم، فالانطباعية تمثل قمة التطور الذي أدى آخر الأمر الى القضاء نهائياً على النظرة السكونية الى العالم، هذه النظرة التي وسمت العصور الوسطى في أوربا، وأبسط صيغة يمكن أن تتسم بها الانطباعية هي سيادة اللحظة على الدوام والاتصال ، والشعور بأن كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبدا، وموجة يجرفها تيار الزمان، ذلك النهر الذي (لا يستطيع المرء أن ينزل فيه مرتين) وكل منهج الانطباعية، بكل أساليبه وحيله الفنية يهدف قبل كل شيء الى التعبير عن هذه النظرة الهرقليطية * الى العالم، وتأكيد أن الحقيقة ليست وجوداً بل صيرورة، وليست حالة ثابتة، بل عملية مسار. وكل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة

للوجود، وعرض لتوازن مهدد غير مستقر، لتفاعل القوى المتصارعة تحول الطبيعة الى عملية نمو وانحلال. فكل ما هو ثابت متماسك ينحل الى تحولات، ويتخذ طابعاً متجزئاً غير مكتمل. وبفضلها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية بدلا من مادة الرؤية الموضوعية.. فتصوير الضوء، والهواء، والجو، وتحليل السطح المتساوي اللون الى بقع وخطوط لونية، وتفكيك اللون الموضعي الى قيم، والنقط المرتعشة المرتعدة، وضربات الريشة السريعة غير المحكمة، المفاجئة، وكل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن، والإدراك العابر، الذي يبدو غير عابىء بالموضوع، وعدم الاكتراث الملحوظ في الأداء - كل هذا إنما يعبر آخر الامر عن الشعور بواقع مثير وديناميي ودائم التغير (١٥).

تم إثبات هذا المقبوس بطوله لأنه ينير جانبا مهما من الأرضية الفكرية الفلسفية التي أرسى عليها الانطباعيون أسس نظرتهم الجمالية الى العالم، سواء حدث ذلك بشكل واع متعمد، أو مضمر فراقصات البالية اللواتي رسمهن ديغا، كانت كل واحدة منهن ترتدي لباس الرقص الأبيض الشفيف ذي الملمس المهفهف اللين الذي لا يكاد يشعر به الجسد الأنثوي العاري، بسبب طراوته القصوى، ويستنبت في الآن نفسه جميع براعم التوق والشغف الى الآخر من خلال الإيقاعات المتناغمة المتوالفة، والمتعارضة الى درجة التنافر، والتي تتجسد في الحركة الموضوعية الفعلية للرقص، وفي حركة الريشة، حيث بدت كل واحدة شعلة من الضوء المتوفز الذي لا يستقر على حال.. وجاء تثبيت حركة الراقصة في لحظتها الفريدة الفذة شكلا من أشكال القبض على الديمومة الفعلية القائمة في أبدية الحركة، وليس في المظهر المخاتل للسكون، وسيلة ناجعة لمنع اللحظة ذات الطابع الهروبي من الانفلات والتلاشي في الارتحال الأبدي للضوء ولكل شيء.

وهذه العلاقة الجدلية المتنامية بين الديمومة والزوال، ليست مجرد استخلاص غير مباشر للتجربة الانطباعية، بل سعى بعضهم بشكل متعمد الى تعقب

الإحساسات البصرية والانطباعات الآنية التي يتركها مرور الزمن في المكان الواحد، فيروى عن "كلود مونيه" أنه كان يسجل تأثير الضوء في تغيره من ساعة الى ساعة على موضوع معين، فكلما مرت ساعة استبدل باللوحة لوحة أخرى وهكذا دواليك حتى غروب الشمس، فإذا كان اليوم الثاني عاد إلى مكانه وسط الحقل وتناول لوحاته بالترتيب ليستأنف ما بدأه في اليوم السابق واستمر في ذلك يوماً بعد يوم حتى انجز رسم اللوحات التي تضم كلها منظراً واحدا في مختلف ساعات النهار (١٦). وكان أبرز ما أنتجه هذا الإطار واجهة كاتدرائية روان عام ١٨٩٤، وكان قد رسمها في وقتين مختلفين من أوقات النهار، فأنجز إحدى اللوحتين باستعمال تناغمات اللون البني وتدرجاته المختلفة واستعمل في الثانية تناغمات اللون الأزرق المضاء باللون الذهبي في بعض المواقع (١٧)، مبرهنا بذلك على أهمية الحركية الخاصة التي يتمتع بها المكان مهما بدا مستقرا ومنعزلا عن الزمان وتأثيراته، وكأنه بذلك سبق النظرية النسبية الى إثبات ما ذكرته بشأن عد الزمان بعدا رابعاً للمكان، فالمكان المرئي يبدو متحولا باستمرار، بمجرد إخضاعه لشيء من تغيرات الإضاءة ولم يعد جامدا عصيا على الزوال والحركة، وإنما تم إدراجه في منظومة التغير الخالدة.

استفاد الانطباعيون أيضا من البحوث الجديدة المتطورة في فيزياء الضوء فاعتمدوا المزج الفيزيائي للألوان بدلا من المزج الكيميائي المعروف، فبدلا من استعمال اللون الأخضر في المساحة التي يريدها الفنان خضراء كان جورج سورا يضع عددا كبيرا من نقاط اللونين الأزرق والأصفر قرب بعضها، فيلجأ المتلقي الى اجراء عملية المزج اللونية بشكل ذهني، إذا كان ينظر الى اللوحة من مسافة قريبة، ولا يرى الا اللون الأخضر الناجم عن تجاوز النقاط اللونية الزرقاء والصفراء، إذا كانت المسافة بعيدة نسبيا. لقد أثبتت الفيزياء أن تحليل اللون الأبيض يعطي الألوان السبعة المعروفة في قوس قزح، والتحليل هنا تحليل فزيائي وليس كيميائياً، وبالمقابل، فإن المزج الفيزيائي أيضا للألوان السبعة يعطي اللون الأبيض، فلو اجتمعت هذه الألوان في أسطوانة يتم

تدويرها بسرعة معينة، فإن العين عندئذ لا تعود ترى سوى اللون الأبيض الناجم عن امتزاج هذه الألوان.

إن كل فن سابق هو نتيجة تركيب.. على أن الانطباعية نتيجة تحليل (١٨)، ومن أهم ما سعت إليه الانطباعية عبر آليات استعمال الضوء تأكيد اللون وعدم الاهتمام بإظهار الكتل والحجوم، وإجراء عدد من عمليات الاختزال المتتالية، وحذف كثير من التفاصيل المشهدية، فالإدارك الانطباعي يعرض الألوان، لا من حيث هي صفات عينية مرتبطة بموضوع محدد، بل من حيث هي ظواهر مجردة، لا جسمية ولا مادية، فإذا وضعنا شاشة بها فتحة صغيرة أمام شيء بحيث يكون اتساع الفتحة كافياً لإظهار لون الشيء، ولكنه لا يكون كافياً لكي يكشف لنا عن كل شيء وعلاقة اللون بهذا الشيء ، فمن الحقائق المعروفة أنه يحدث لنا حينئذ انطباع مفتقر الى التحدد والثبات، يختلف تماما عن طابع الألوان التي نراها عادة، والتي تكون مرتبطة بقالب تشكيلي (١٩).

الاتجاهات الفنية التي تلت الانطباعية لم تظهر اهتماماً متزايدا بالضوء وتحليله وفلسفته وكأن ما فعله الانطباعيون بهذا الاتجاه بلغ حد الكمال، من المستحيل أن تتشكل اللوحة دونما توزيع ما للأضواء والظلال، رغم ما بدا من محاولات بعض المدارس الجديدة في إطار الاستغناء عن استعمال النور، فقد تم استبداله لدى الدادائيين والتجريديين بالمساحات اللونية المسطحة المتوزعة بين الغامق والفاتح، فتستطيع المساحة الفاتحة أن تمثل فكرة ضوء ما، أو فكرة مساحة مضاءة، مقابل اختصاص المساحة القاتمة بتمثيل الظلال وأشكال القتامة الواقعية والذهنية. وعلى الرغم من المعاودة المتكررة بين الفترة والفترة الى شيء من إحياء التقاليد الانطباعية لدى بعض الفنانين المعاصرين فإن مجمل هذهالمحاولات بقيت دون ما بلغه رواد الانطباعية من نتائج خاصة بالعلاقة مع الضوء. فهؤلاء الرواد فتحوا الباب واسعاً أمام الأجيال الجديدة لاستثمار كثير من القضايا الفكرية والشكلية وفي طليعتها ترسيخ التواصل عن طريق

الإدراك البصري. بوصف التشكيل لغة خاصة قائمة بذاتها، رسخت عبر التاريخ منظومة متكاملة من الثقافة البصرية التي تخاطب العين، وتخاطب الوعي عن طريق العين، وهذه المنظومة البصرية لا يمكن ترجمتها الى اللغة المنطوقة، ونظمها الإشارية المختلفة، فاللوحة لا تحكى، بل يمكن الحكي عنها وحولها، أما جوهرها وماهيتها الفعلية فهي تقع دائماً خارج اللغة.

٥ – شعرية الضوء والتشكيل العربي

لا نجد في العالم بقعة جغرافية غنية بالضوء، كالمنطقة العربية، بسبب اتساع صحاريها، ووقوع معظمها في المنطقة المدارية الجافة، جوها الناشف الذي يمكن البصر من استشراف أمدائه الهائلة، وخصوصا في المناطق الصحراوية وشبه الصحراوية، ولأن الضوء معطى طبيعي، ومتوفر أكثر مما هو مطلوب، فقد بقي مهملا أو هامشيا في التجارب التشكيلية العربية عموما، خلافا لما نجده في الأشكال الكتابية المختلفة.

لقد هجا عبدالرحمن منيف شدة الضوء ، وعده مع الحرارة الشديدة لعنة الشرق، وسبب معظم الإزعاجات الفردية في "سباق المسافات الطويلة" حيث تتحول الشمس الى حيوان متوحش تمزق الأعصاب، تجتاح الخلايا، تفترس كل ما هو جميل ونبيل ورائع في الإنسان.. رأيت الماء مثل صفيح لامع أزرق يمزق أعصاب العيون يمتصها يحولها الى ضباب أغبش (٢٠). ولكن عبدالرحمن منيف نفسه رسم لوحة شديدة التألق والبهاء للصحراء ذات الألوان المتغيرة بتغير ساعات النهار في "الأخدود" : مع ارتفاع الشمس تتحول الدعابة الى عناق دافىء بين عشيقين ولدا معاً منذ الأزل، فتنفعل حبات الرمل، تتغير، يميل لونها تدريجيا من الصفرة المقتولة الى البياض الشمعي ثم تلتحم بالزرقة الكلية والهواء الأغبش، فيصبح اللون كله أقرب الى لون الصمغ السائل، فإذا هبت نسمة ريح، تهتز الصورة ويرى اهتزازها على شكل رجات مائية تبدأ من

أقصى الأفق وتنتهي في بؤرة العين (٢١). وقريبا من تفاصيل هذه اللوحة المرسومة بالكلمات، والتي تذكرنا بجوانب كثيرة من أعمال الانطباعيين، يرسم جمال الغيطاني في "الزويل" لوحة قريبة لكنها شديدة الاختزال : لون الرمال أصفر، لكن عنده له أكثر من مئة لون: في الصباح الباكر وبلل الندى الصحراوي يثقل صفرته، في الظهيرة الوهج الذهبي، قتامة العصر، تبدو الذرات مثقلة بحزن، أي والله تحزن الرمال (٢٢).

إن التغير المشهدي من ساعة الى أخرى، أو بالآخرى من لحظة الى أخرى، هو بالضبط ما سعي إليه الانطباعيون في عالم التشكيل، ونحن إذ نثبت هذه اللوحات المرسومة بالكلمات، والتي تضم كل هذه الحفاوة بالضوء وألوانه التي يلقيها ويحركها على صفحات الرمال، فإن ذلك يقصد لفت النظر الى أمرين رئيسين:

* يتعلق الأول بحداثة التجربة التشكيلية العربية، وافتقارها الى العمق التاريخي الذي يساعدها في اكتساب الشخصية المستقلة، وخصوصية الهوية، سواء تعلق الأمر باستثمار الضوء أم تعلق بسواه ، وهذا ما يؤدي الي غياب أعمال تشكيلية عربية تحتفي بخصوصة الضوء وإمكانية استثماره في المطنقة العربية على نطاق واسع، وشديد الخصوصية في الآن نفسه.

* ويتعلق الثاني بمواصلة الرواية وسواها من فنون القول طرائق الرسم المشهدي بواسطة الكلمات، وكأنها بذلك تؤكد افتقار المنطقة الى مشاهد مماثلة مرسومة بالخطوط والألوان.

فمحمود المسعدي من تونس يرسم لشروق الشمس الصحراوي مشهداً احتفالياً طقسيا يحاول أن يشرك في إقامته جميع عناصر الوجود، فهو يطنب في الوصف ومتابعة الدقائق والتفاصيل المشهدية ليملأ أكثر من أربع صفحات في وصف لحظات قليلة: رأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشمس شبحين، وكان عاليا فكأنهما على صفحة السماء المبيضة... وتبينت الشبحين فتبين لي

فتاة وفتي في زي آدم وحواء ممدودان الى جنب يتجهان الي مطلع الشمس، وكانت على شك البزوغ فالمشرق كلهيب النار (٢٣).

لا شك في أن عدداً كبيراً من الأعمال التشكيلية العربية قدم شيئاً من الحفاوة ببعض ما تكتظ به المنطقة العربية من رحابة مشهدية، تستطيع تحويل الأضواء فيها الى مهرجانات كرنفالية من التراقص والتفجر والانسياح والتناغم وما الى ذلك.. ولكن الاحتفال الفعلي بالضوء ورسم مشاهده الكثيفة المتقنة، جاء بواسطة الكلمات سواء كانت شعراً، أم نثراً فنياً، كما في هذه المتتالية المشهدية التي يفتتح بها بدر شاكر السياب أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
أو ترقص الأقمار كالأضواء في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
فتنبض في غوريهما النجوم.

سبقت الإشارة الى طبيعة الموروث الثقافي العربي ودوره في مواصلة تقاليد الرسم بواسطة الكلمات، مقابل حداثة التجربة التكشيلية، ويضاف الى ذلك تلك النزعة المأساوية التي تسيطر على نتاجنا الإبداعي في كافة ميادينه، حيث يغلب الحزن العميق والإحباط والشعور بالخيبة والعجز على القسط الأكبر من نتاجنا التشكيلي، وعبر هذا المشهد ابتعد التشكيليون العرب عموما عن إقامة مهرجانات الفرح في أعمالهم التشكيلية، ومن الصعب أن يقيم أحد

مهرجاناً للضوء خارج الفرح وخصوصاً في الفن التشكيلي. بينما استطاع الشعر فعل ذلك حتى في أحلك الظروف ، كما في هذا المثال المقتطع من قصيدة "غريب على الخليج" الذي وضع فيه السياب يده على جانب شديد الأهمية، من الفرادة والخصوصية اللتين يتمتع بهما الضوء في الصحراء المتاخمة للبحر:

الريح تلهث في الهجيرة كالجثام على الأصيل...
... وقف الغريب يسرح البصر المحير في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

ويتابعه مظفر النواب في رسم صورة فذة للضوء، يستعمل في رسمها نفس العناصر في المثال السابق "الضوء والبكاء":

ويهاجر في غابات الضوء على دمعته
ويموت لقاء أبدينا..

لكن اللوحة الأكثر اكتمالا وإدهاشا للضوء في التجربة الشعرية العربية - ضمن حدود اطلاعي - رسمها مظفر النواب من خلال هذه الحمامة التي تتلألأ وسط شمول الموات في المنطقة:

في البر حمامة شدو لألأها الطل
تشدو والشدو له ظل
والظل يمد المنقار بوجه الشمس

لـغـــــــــة خـــرســــــــــا ء
ليس يحل طلاسمها غير الضالع بالأضـــواء
وأنــــــا بـــــــوح أخـــــــــــرس
فـــوق مســـــاحات خــرســـــــا ء.

أشارت فنانة بلغارية، اسمها تشايكا أبادجيفا، على هامش معرض أقامته في صالة الشعب للفنون الجميلة في دمشق عام ١٩٨٢، الى ما تتمتع به المنطقة العربية من علاقة عريقة خاصة بالضوء، وأظهرت استغرابها من أن الفنانين التشكيليين العرب لا يتجهون الى استثمار هذه المزية الفريدة التي يمنحهم إياها وجودهم في بلدانهم العربية. ولسنا الآن معنيين بالتماس إجابة من أي نوع، فحداثة التجربة التشكيلية العربية انطلاقها من التجربة الغربية في هذا المجال آمران جعلاها معنية بإثبات نفسها بوصفها حلقة رئيسة في السلسلة الثقافية العربية، تسعى إلى التمتع بقاعدة واسعة من المتلقين والمتابعين والذواقين، وهذا ما ساهم في إبعادها عن الغوص في قضاياها التقنية والفلسفية العميقة، بالإضافة الى أن الشهرة الواسعة التي نالتها أعمال الانطباعيين في إطار استثمار الضوء. رسخت لدى أغلبية فنانينا - ولدى سواهم أيضا - قناعة عريضة ومبهمة تتلخص في أنهم عاجزون عن إضافة شيء ما فعله الانطباعيون، ولذلك سعوا الى البحث والتجريب في اتجاهات أخرى.

ولكن... وعلى الرغم من ذلك، لابد من لفت الأنظار الى خاصية فريدة للضوء في الصحاري العربية، ونغني بها الظاهرة السرابية، وما يستطيع السراب فعله بالمخيلة البشرية، فالسراب مشكلّ أساسا من ذرات الضوء الممزوجة ببعض ما تطلقه الأرض من بخار في المناطق المتعرضة للتشمس الشديد، ويستطيع السراب أن يخدع حاسة الإبصار، التي تسيطر بدورها على الوعي، بوصف

الرؤية من أبرز السبل التي يعتمدها الإنسان لحسم ما يحوم حوله الشك. وفي هذا الخداع تنشأ جماليات المفارقة بين وهم الرؤية واستثارتها اللامحدودة، واستسلام العقل الذي يفترض به ألا يصدق ما تراه العين عبر السراب. السراب - الضوء يستطيع تغيير المشهد المرئي تغييراً كليا، يستطيع نفيه وإلغاءه ونسفه من أساسه، واقتراح مشهد بديل، ربما لو أتيح له من يرسمه، لأدى ذلك الى إنتاج لوحة شديدة القرابة بما يطمح الفنان التشكيلي الى تحقيقه في إطار الإتيان بالجديد النادر، وربما ضاهت ما فعله الانطباعيون بشأن دراسة الطبيعة عبر انغمارها الأقصى بالضوء. فالسراب الواقعي مجرد تخييل، وإذا استثمر في الفن، يصبح وجوده الفني تخييلا للتخييل.

السطوع الضوئي وتمكن العين من استشراف الآفاق النائية للمشهد المرئي يتيح للمشاهد درجة قصوى من الوضوح كانت في صلب ما ابتغاه اختراع "الكاميرا" بوصفها وسيلة لمحاكاة الواقع بكفاءة منقطعة النظير.. وكانت المحاكاة بكفاءة عالية هدفاً صريحا أمام معظم المراحل الفنية السابقة للانطباعية، ولكن التطور الشامل الذي شهدته البشرية في كافة الميادين ترك تأثيراته التي لا حصر لها على الذائقة الجمالية عموما والبصرية خصوصا، فصار المشهد المغلف بغلالة حلمية أكثر استثارة للذائقة الجمالية من المشهد الذي يعطي نفسه ويمكن العين منه ببساطة ووضوح، فالمشهد الذي يبطن أكثر مما يظهر يحفز الوعي والعين على استجلائه واستبطانه والغوص بعيدا في أعماق مايخبئه، ودائما يمتلك استكناه المجاهيل وسبر أغوارها شعورا عارماً بالفوز ومتعة الاكتشاف واكتساب المعرفة، شعورا رافق البشرية في رحلتها مع الحياة منذ فجر الخليقة.. ولذلك يمتلك المشهد الواضح قدرا من الجمال، ولكن المشهد نفسه يصبح أجمل وأكثر إثارة للعين والوعي حي نتطلع إليه من خلال غلالة شفيفة من الضباب ويصبح نفس المشهد أمراً آخر حين يتموج من خلال السراب.

الضوء الذي شكل قوام ما أبدعه الانطباعيون لم يكن في اللوحة وسيلة

لإضاءتها وإكسابها مزيدا من الوضوح.. بل كان خلاف ذلك تماماً.. لقد استطاع تغليف ما تبصره العين بمزيج هائل من البهر والألق ومخاتلات الإبصار واستثارة الوعي وتحديه الى درجة دفعه لاستجلاء التفاصيل الموجودة بقوة والمغيبة بقوة في آن واحد... ولذلك يمكن أن نزعم أن الإضاءة الشديدة في الإطار الانطباعي تلتقي بنقيضها المطلق "التعتيم الشديد". صحيح أن الانطباعيين لم يقدموا أعمالا غارقة في الظلال والقتامة.. لكن الضوء الذي استعملوه أدى دور الإضمار والتستير أكثر مما استطاع الجلاء والكشف: البشر منذ الأزمنة الغابرة ما كان ليفوتهم التنبه الى العمق الذي ينطوي عليه الظلام ، إذ الكليات الأزلية لا يمكن أن تكون وقفاً على عصر دون سواه، النور، إذن، يستر والظلام ينبش وتكمن مفارقة لا رفع لها. وفي هذا يقول الشاعر الصوفي ابوالعباس المرسي:

وما احتجب إلا برفع حجابها ومن عجب أن الظهور تستر

(٢٤)

والشعر الحديث ينزع : نحو رشق الروح في بؤرة التوتر والتعارض بين الوضوح والغموض، فلما كانت الحقيقة إلماعية أمام العقل لا تسلمه كامل رسالتها، ولا تحجب عنه، في الآن نفسه مجمل فحواها ، كان لابد للتعبير عن هذه الحقيقة من أن يتأرجح بين النوراني والظلماني كما يقول ابن عربي:

فنحن بالليل في ضوء النهار بها ونحن في الظهر في ليل من الشعر

(٢٥)

في ثقافتنا العربية التراثية والمعاصرة لم يستطع أي جنس أدبي أو فني أن

يحل محل الشعر.. ونحن إذ نتحدث عن الشعرية البصرية عموماً وشعرية الضوء خصوصاً، فإن ذلك يأتي عبر هذه الهزة العنيفة التي تؤدي الي نشوة الوجدان والشعور المتعاظم بما يسمونه اللذة الجمالية التي يحدثها الشعر في النفس والوعي دونما وسيط حسي كالأذن في الموسيقي والثقافة السمعية، والعين في الثقافة البصرية، وعندما يحدث لدينا ما يحدثه الشعر العظيم لدى انتشاء الوجدان بمشاهدة لوحة جميلة فإن ذلك بالتحديد ما تعنيه الشعرية البصرية.. كانت نهاية القرن التاسع عشر الأوروبي مليئة بأعلام الشعر والرواية والأدب ولكن من الصحيح تماما القول: إن الشعراء العظام في ذلك العهد كانوا هم المصورين الانطباعيين (٢٦).

الإحساسات التي يتم نعتها بالجمال على أتم وجه هي الإحساسات البصرية حتى لقد عرف ديكارت الجمال بقوله هو ما يروق العين.. والعين لا تتأثر بما ترى تأثراً مباشراً، فهي حاسة باردة لا تهتز. فان تصف الشيء بأنه جميل فهذا وصف سطحي. أما اذا أردت ان تعبر عما ينفذ الى أعماقنا ويهز كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد من هذا البرود وهذه الموضوعية. والإحساسات البصرية ليست سطحية إلى الحد الذي يبدو أول وهلة والعين حاسة النور اولاً وقبل كل شيء.. والجمال البشري في النور يرجع الى حاجة الحياة إليه، والى مايحدثه في الجسم كله من نشاط وانتعاش. إن اللذة التي نستشعرها حين شروق الشمس ليست لذة بصرية فحسب إننا بكياننا كله نحيي الشعاع الأول من أشعة النهار (٢٧).

إن اقتراح سبل ذات طابع تقني لاستثمار تدفقات الضوء في المنطقة العربية يقع في نطاق اختصاص المناهج التدريسية في كليات الفنون ومعاهد الرسم.. ولكن لابد من التنويه بما تمتلكه هذه الطاقة الخلاقة التي تتمتع بها خصوصيات التدفق الضوئي والظاهرة السرابية والمشاهد المضببة بالغلالات الضوئية الشفيفة والضباب الناعم والغمام والمشاهد المذهبة بالشروق والغروب والمفضضة

بالظهيرة اللاهبة.. بوصف ذلك كله إمكانيات ومعطيات أولية تبحث عمّن يستثمرها في الميدان التشكيلي، وخصوصا بعدما صار الفن التشكيلي حلقة أساسية في الحياة الثقافية العربية في البلدان العربية كافة، وصارت زيارة المعارض واقتناء اللوحات وإقامة الندوات والمؤتمرات الخاصة بتطوير فن الرسم جزءاً من تقاليد قطاع كبير من المثقفين والمتعلمين العرب، أو هو قطاع آخذ في التزايد، وكذلك بعدما بلغت التجربة التشكيلية العربية ما بلغته حاليا من النضج على كافة الصعد، وأصبحت هذه التجربة جزءاً من المشهد التشكيلي العالمي الراهن لا يكتمل المشهد دونها ، مهما مارسه الآخرون من تجاهل وتغييب.. وإذا كان التشكيليون العرب اليوم أمام خيارات كثيرة في إطار الإنتاج الفني فعليهم ألا يختاروا الجميل الأنيق على حساب العمق.. الجميل أضأل قيمة من العميق (٢٨) ولكن الجمع بين الجمال والعمق هي سمة الفن العظيم عبر جميع عصور التاريخ.

الحواشي :

١ - في الشعرية د كمال أبو ديب - موسسة الأبحاث العربية - بيروت ط(١) ١٩٨٧ ص. ٢٠.
٢ - الكتاب المقدس - سفر التكوين - الإصحاح الأول.
٣ - قرآن كريم - سور البقرة - الآية ٢٥٧.
٤ - قرآن كريم - سور الأحزاب - الآية ٤٣
٥ - معجم الأساطير اليونانية والرومانية - إعداد سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر - وزارة الثقافة - دمشق ط(١) ١٩٨٢ - ص. ٢٣ مادة أبولون.
٦ - سورة النور - الآية ٣٥.
٧ - الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد - د. وفيق سليطين - مصر العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - ط(١) ١٩٩٥ ص. ١٠٩.
٨ - السابق - ص ٧٣.
٩ - الموسوعة الفلسفية - بإشراف م. روزنتال - ب. يودين - ت. سمير كرم - دار الطليعة - بيروت - ط(٣) ١٩٨١ - ص ١٤٥ - مادة "التنوير".
١٠ - قصة الفلسفة - ول ديورانت - ت. فتح الله محمد المشعشع - مؤسسة المعارف - بيروت - ط(١) ١٩٦٦ - ص ٥١٩.
١١ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - أرنولدهاوزر - ت. د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ط(٢) ١٩٨١ - ج(٢) ص ٤١٨.
١٢ - مسائل فلسفة الفن المعاصرة - جان ماري جويو - ب. د. سامي الدروبي - دار اليقظة العربية - بيروت - ط(٢) ١٩٦٥ - ص ١١٥.
١٣ - زمن لكل الأزمنة - بلند الحيدري - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(١) ١٩٨١ - ص٥٩.
١٤ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ج(٢) ص ٤١٤.
١٦ - زمن لكل الأزمنة - ص ٥٩.
17 - Gerald Messasie. Science et vie. M. No 149 - December - 1948 - Paris. France - P8.
١٨ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ج(٢) ص ٤١٥.
١٩ - السابق ص ٤١٨.
٢٠ - سباق المسافات الطويلة - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط(٢) ١٩٨٣ - ص ٣٥٤.
٢١ - مدن الملح "الأخدود" - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ط-١) ١٩٨٥ - ص ٥٥٩.
٢٢ - الزويل - جمال الغيطاني - دار المسيرة - بيروت - ط(١) ١٩٨٠ - ص ١٠.
٢٣ - حدث أبو هريرة قال .. - محمود المسعدي - دار الجنوب للنشر - تونس - ط(٣) ١٩٨٩ - ص ٥١ و ٥٢.
٢٤ - ما الشعر العظيم - يوسف سامي اليوسف - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ط(١) ١٩٨١ - ص ٥٩.
٢٥ - السابق ص ٦١
٢٦ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ص ٤١٩.
٢٧ - مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ٧٧ ، ٧٨.

٢٨ - ما الشعر العظيم - ص ٦١.

ناجح جفام

في شعرية الرؤى :

تواشج العلامات
كتابة الرؤيا من "الصوفية" الى "الفنطاسية" :
ضحكة تصدم الأفق

د. ناجح جغام:

باحث واستاذ جامعي تونسي، يدّرس الأدب المقارن وبخاصة الاداب المكتوبة باللغة الفرنسية.

مشارك نشط في منتديات دولية وملتقيات للآداب الفرنسية. مترجم وناقد.

كلما اتسعت الرؤيا
ضاقت الكلمات

(النفري)

ما ثَمَّ إلا حيْرة عَمَّت — كُلّي وبعضي وهي من جُملتي
والله ما ثم حديث سوى — هذا الذي قد شهدت مُقلتيوذاك
فما أري غيْرِي وما هُوأنا — مجلاه وذي كلتي

ابن عربي

بين الخصوصيات الرئيسية المميزة للآداب العالمية الحديثة تتصدر إشكالية التناص مركزاً أساسيا وذلك لما تسمح به الحداثة الآن من التواصل السريع والتلاقح البناء بين مختلف الآداب والحضارات، وأيضا لما يميز العمل الأدبي ككتابة تؤسس ذاتها كبناء خاص وجديد يكون نتاجا لما سبقه، إنها ، كعمل لغوي وفكري، ذاكرة متجددة لماضي هي استمراره المتواصل، وهكذا انكب النقد الحديث على دراسة مسألة التناص من خلال اعتبارات عديدة: وجود نص

---

* عبدالوهاب المؤدب كاتب تونسي ولد سنة ١٩٤٦ ، مقيم بباريس.
نشر بالفرنسية روايتين (طلسمانو ، ١٩٧٩ و ١٩٨٧ ، وفنطاسية، دار سندباد (باريس، ١٩٨٦) ودیوانین (مرثية ابن عربی، ١٩٨٧ ، ومواقف يايل الـ٩٩، ١٩٩٥) ومسرحية "الغزالة والطفل (١٩٩٣) مقتبسة من كتاب ابن طفيل الأندلسي" حي بن بقطان". ترجم من العربية "موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، وشطحات البسطامی "وقصة الغربة الغربية" للشهروردي.
له بالعربية بعض الدراسات المترجمة من الفرنسية، نذكر منها "بعيدا عن لم الهوية" ، نشرت في مجلة "مواقف" عدد ٦٧ ربيع ١٩٩٢ ، و"الأثر والإشارة"، نشرت في مجلة " في مؤلف جماعي نشره معهد العالم العربي بباريس، "تواشج العلامات" ١٩٨٩.

لغوي وفكري، ذاكرة متجددة لماضي هي استمراره المتواصل، وهكذا انكب النقد الحديث على دراسة مسألة التناص من خلال اعتبارات عديدة: وجود نص في النص، تواصل القديم في الجديد، تحديث القديم وتأصيل الحديث.. انطلاقاً من هنا، يمكن تعريف الكتابة كإعادة كتابة، وهذا لا يعني الانتعال بل التأصيل والتأسيس حسب مفهوم إعادة الخلق: ، أفعيينا بالخلق الأول بل هم في لبس من خلق جديد (١).

ويمكن الملاحظة أن العلاقة بين النص، مهما كان، وغيره تتجاوز العمل الأدبي، فالكتابة عمل فني يتحاور أيضا مع الفنون الأخرى كترجمة لأحاسيس وأفكار واهتمامات تقود الإنسان الى التعبير عبر مختلف الوسائل الممكنة ليست اللغة إلا وسيلة من بينها.

ولقد اهتم العديد من الكتاب العرب بهذه العلاقة بين مختلف الفنون إذ نراهم كثيراً ما يدرجون في متن عملهم الأدبي حوارات مختلفة مع أعمال فنية أخرى، فكتاب محمود درويش أو أدونيس أو ادوار الخراط مثلا أبرزت هذه الخصوصية المترجمة على الأنفتاح وانعتاق الذات في العمل الفني، في سبيل تأسيس نفسها والتمكن من تحقيق سيادتها وكمالها، بين وجودها الظاهر وخلفياتها الباطنة وحركتها وبنيانها كشكل ومعنى.

بودي هنا دراسة مختلف المجالات المبينة من خلال النظر الى رواية فنطاسية للكاتب التونسي بالفرنسية عبدالوهاب المؤدب *، وهي محاولة في نفس الوقت للفت الانتباه الى ميدان أدبي مجهول أحيانا ومتجاهل أحيانا اخرى من طرفنا نحن العرب، أعني الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، ميدان ظهر منذ نصف قرن، نتيجة لفترة تاريخية مضت، وتواصل بصفة مشوقة كبرهان على اتساع فضاء الكلمة العربية. يكفي هنا ذكر أبرز الكتاب المؤسسين والمواصلين لهذا الميدان، مثل محمد ديب، أسيا جبار، رشيد بوجدرة، عبدالكبير الخطيبي، الطاهر بن جلون الذين عالجوا ضمن نتاجاتهم الروائية والشعرية، خاصة ، مواضيع اللغة والغربة والبحث المتجدد عبر اللغات والحضارات عن تأسيس

الذات الأدبية، ومن المهم ذكره هنا هو الارتكاز، في هذه الكتابات بالفرنسية، على العديد من المراجع العربية الإسلامية، فروايات "ثلوج من رخام" و "الطفلة العربية" للجزائري محمد ديب، و"كتاب الدم" لعبدالكبير الخطيبي و "صلاة الغائب" للمغربي الآخر الطاهر بن جلون تفتح فضاءات جديدة تبرز فيها ملامح صوفية واستشهادات، غالبا ما تكون في قلب النص وبالخط العربي، لإنتاجات شيوخ التصوف محي الدين بن عربي وشهاب الدين السهروردي والحلاج المقتول، مراجع واضحة تؤصل الكتابة وتنير البحث في سبيل رصد قضايا الأنا والآخر والحضور والغياب والغربة سعيا وراء الرؤيا المنعشة . هنا تتضح شيئا ما مسألة التناص كميزة أدبية تؤكد محاولة تأسيس الكتابة لتواصل وتجديد للقديم الحي.

رواية عبدالوهاب المؤدب، "فنطاسية" تكون أثراً هاما يدل على وجود عربي فعال في أرض الغربة، أرض الغرب، إنه يسرد مراحل جولة له في أحياء عاصمة النور باريس، فيقول : "أوصلتني إلى المركز العالمي حيث استرجعت عيني العربية الجمالية الإفريقية من خلال تمثال منقوش من طرف منفي روماني جعله امتدادا لأسطورة إغريقية قديمة ومحاولة للسمو بفتاةٍ روسية توفيت بكيرا ودفنت في آخر قطعة أرض مسيجة في باريس حائج (٣). هذا الاستشهاد يدلنا في نفس الوقت على حركة الكتابة المترجمة على حركة الراوي في غربيته الباريسية: إنها محاولة لربط الصلة بين المشاهد المختلفة عن طريق المد من الحس الخيالي - أو ما يسميه الكاتب "العين الثالثة" في سبيل الوصول الى الرؤيا الخلاقة الجامعة للمرئى واللا مرئي..

الكتابة والتصوير

كتابة عبدالوهاب المؤدب تثير العديد من التساؤلات حول مفهوم واستعمال اللغة (٣) ومفهوم الحداثة والسياحة (٤) والغربة والسعي المتواصل نحو

تأسيس الذات الكاملة.. كلها تساؤلات تفرضها الكتابة وتتضمنها في سياق تركيبها نفسه. إذ هي تظهر منذ بدايتها كصراع ضد صعوبة - او استحالة - التصوير، الذي يختلف شكلة دائما عند التلقي عن شكله عند الإلقاء.

ذلك لأن "النسيان بالمرصاد" (ص. ١٣)، وها هو الكاتب يعبر، منذ الصفحة الأولى، عن انقسام جسمه تحت وطأة الإلهام، جسم أصبح بركانا تهيجه جموع الصور الآتية "من هذا العالم ومن غيره". تساؤلات الكتابة عن وجودها ومفهومها تدل أساسا على تشكيل النص كعمل فني له ميزات غيره من الأعمال الفنية: "أليس الفن تركيباً؟ وما نفعل بشهادة الضياع؟" (ص. ١٤).

هكذا تبدأ الرِّواية مشيرة الى كتابتها كمحاولة تصوير كلي، رغبة من القول وشهادة باستحالة القول، إنها عمل جمالي يعكف على قبض مالا يبقى وما يرفض البوح والظهور.

هنا يكمن سبب الحركة السريعة للكتابة التي وكأنها فيض من الصور يُرهق القائل ويبهر القارىء، وهنا تبرز أهمية عنوان الرواية، "فنطاسية"، وهو مفهوم فلسفي عرفة الكندي في "رسالة حدود الأشياء ورسومها":

"التوهم - هو الفنطاسية ، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية في غيبة طينتها، ويقال : الفنطاسية، وهو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها" (٥). إشكالية النص تبدو إذا إشكالية تجاوز الاختلاف بين الوجود والغياب، وذلك من خلال تأسيس الكتابة كحركه مستمرة في خدمة الذات الهيولي، استجابة لنداء ابن عربي الذي يستشهد به الكاتب ويخطه ترجمة وبالحرف العربي: كن هيولي في نفسك لصور جميع المعتقدات" (٦).

لسنا بحاجة إذا الى الإشارة الى وجود مراجع عربية إسلامية في هذه الكتابة باللغة الفرنسية، مصادر عديدة تحيي الآثار القديمة لأبي نواس والحلاج وفريد الدين عطار وخاصة الشيخ الأكبر ابن عربي الذي يفرض وجوده في رواية المؤدب انطلاقا من الفصل الأول كمؤسس أساسي لحركة الكتابة، فبداية الرواية، كما أشير أعلاه، هي عبارة على بداية الخلق ككتابة وإعادة كتابة.(٧)

ويجنح الكاتب في هذا السياق الى التركيز على فكرة الخلق الجديدة الأكبرية التي تبدو وكأنها تقود النص في محاولة لتأسيس نفسه كعمل فني، إذ هو يرغب في رسم ظهور وجوده تبعا لحقيقة الشيء في خلقه وتعلق وجوده هذا بأمر التكوين، "كن"، والشيء يتجلى ماراً من حضرة الى حضرة وجود أخرى في حركة أزلية تبقى بين الغياب والتجلي. هكذا، استنادا الى فكر الشيخ الأكبر، تؤكد الكتابة، من بدايتها، على حقيقتها كتعبير على قوة الخيال - الفنطاسية - وقدرة عين القلب - تلك "العين الثالثة" - على مشاهدة التقليب الذي يلبس مرور الخلق من صورة الى صورة في أبد البقاء، "ومن يطلب الأمر من غير طريقه فما ظفر بتحقيقه، وما أحسن ما قال الله تعالى في حق العالم وتبدله مع الأنفاس: "في خلق جديد" في عين واحدة، فقال في حق طائفة، بل أكثر العالم، "بل هم في لبس من خلق جديد". فلا يعرفون تجديد الأمر مع الأنفاس (٨).

إن مفهوم الكتابة عند عبدالوهاب المؤدب، وكما يبدو لنا من خلال الصفحات الأولى للرِّواية، يدعو الى رفض اعتبار العمل الأدبي كتعبير على مشاهد مرئية أو ترجمة لأحداث أو لمشاغل معينة، بل الى اعتبار الكتابة نظرية الى مالا يرى ، هو اعتبار لما يسري في الداخل، هو مشاهدة بالقلب.. والسؤال الذي تطرحه هذه الكتابة هو بالضبط: ما الكتابة؟ فليس للنص موضوع معين غير نفسه، وجوده، إمكانيته تحديدا كتأسيس لعين القلب وكتصوير لما في القلب من تقليب.

هذا ما يؤكده النص ويركز عليه من خلال استعمال مكرر للمصطلح القرآني، "الخلق الجديد" : "نحن نتظاهر بجهلنا أن التبادل خيال موازٍ لواقع مختصر، متمثل في أنفسنا ، عروض عابرة، حلم في الحلم، خلق متواصل على ركح الوحي" (ص. ١٨).

ليست اللغة إذا غير واسطة في سبيل التصوير، في سبيل الحصول على الرؤيا الكاملة الجامعة لكل الصور، وهذاالتمكن هو الوحيد الذي يسمح للإنسان أن

يحصل على الذات الحق، أي أن يكون كاتباً، كما قال أدونيس : "الكاتب، بالمعني الأصلي الحق، هو الله من حيث كونه موجدا وبارئا مصوراً، له العلم الأولي، وله رؤية الممكنات، وهو كذلك الإنسان الكامل، بوصفه تجليا له" (٩). إن تأسيس الكتابة ليس إذا إلا تأسيس الذات وتصويراً لانعتاق عين القلب، حسب تعريف ابن عربي : "وعين القلب ليس إلا ما هو الحق عليه في أحوال العالم ظاهراً وباطناً، أولاً وآخراً، وإن تعددت الأسماء فالمسمى واحد والمفهوم ليس بواحد فيحتار الداعي إذا ما دعى ما يدري ما يدعو" (١٠).

معراج الكتابة

إن فعل الخيال هو المحرك الرئيسي لكتابة المؤدب التي تتشكل أساسا كتصوير بالكلم، كعمل فني حي يعكف على ضبط الحركة والغياب. أن تكتب يعني أن تمسك بما يفلت، أن تظهر ما يبطن. إنها الفنطاسية، "حضور الشيء مع غيبة طينته". وبين الحضور والغياب، يتقدم الرأوي في شوارع باريس، شارداً حينا مراحل تجواله في مدينة الغربة الاختيارية، ومختفيا حينا آخر في فضاءات أحلامه العديدة. ها هو مثلا يقر أنه "يضيع في بلد الداخل" ·ص. ٧٨)، لكنه يسترجع هدوءه عند وصوله قرب بعض المعالم الباريسية الفنية، حيث "المتاهة الداخلية لا تضيع القلب" (ص. ٧٩). يصل الرأوي الى مركز "بوبور"، متحف الفنون الحديثة الموجود في قلب العاصمة الفرنسية، وهنا يميل الى مقاطعة الواقع التاريخي في سفرة عند طوابق البناية. إنه معراج بالأصح، فالطوابق تتشكل في فضاء الكتابة سموات يعبرها الراوي في سعيه المتواصل نحو تحقيق الرؤيا الكاملة.

أربعة عشرة صفحة من رواية "فنطاسية" تروي بكثافة بارزة هذا المعراج الحديث، كثافة تكمن خاصة في تداخل العديد من المراجع المختلفة، العربية الإسلامية والغربية، الأدبية والموسيقية والتشكيلية، كثافة تؤكد من جديد

محاولة الكتابة المتكررة للوصول الى وحدة العمل الفني عبر الانفتاح على حضرة الخيال، والتمكن من جمالية فريدة بتثبيت شعرية حسية عميقة. لقد اعتمد عبدالوهاب المؤدب ولا شك، في كتابة هذه المرحلة المركزية من روايته، ولتحديد تصويرها، على معراج ابن عربي و "الكوميديا الإلهية" لدانتي، كما اعتمد لتنمية تفاصيلها على عدد مهم من الأعمال الفنية المختلفة (موسيقى، نحت، رسم).

أنها سموات ثلاث يمر بها الراوي ويقطع عبرها مراحل هامة من تاريخ فني كامل، شاهدا، ذاكرا لعدد كبير من الإنتاجات الفنية المنيرة، حتى يصل في نهاية صعوده الى "مقام القربى"، عند "سدرة المنتهي" فضاء الرؤيا.

السماء الأولى:

سماء القمر تمثل "مكتبة عظيمة" تشمل ألواحاً قديمة وتسجيلات سمعية بصرية حديثة، كلها مجمعة في اختلاف حائل للغات والأصوات. ورغم هيجان الألسن، يتقدم الراوى خاضعا لنور الخيال الذي يمكنه من الحصول على "حقيقة الخلق [التي] تفصل تداخل الأصوات" (ص. ٨١).

السماء الثانية:

فضاء الموسيقي التي تلغي "تنافر اللغات".

تبرز أهمية الموسيقى خاصة عند مراجعة ابن عربي الذي عرف سماء معراجه الثانية على أنها "حضرة الخطابة والأوزان وحسن مواقع الكلام وامتزاج الأمور وظهور المعنى الواحد في الصور الكثيرة" (١١) . هذا ما يفسر في نفس الوقت ذكر الكاتب لمصدرين أساسيين هما. أولا، الموسيقي الإيطالي (من القرن ١٧) مونتيفردي وتأليفه المشهور "أورفيوس"، وثانيا موسيقي القرن العشرين،

والإيطالي كذلك، بيريو الذي اعتمد بالتدقيق على عمل مونتيفردي لتحلين القطعة ٥" (Sequenza V).

هكذا تربط الكتابة الصلة بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الحديثة الإلكترونية، وتشير الى تكوين الموسيقى الحديثة كإعادة تأليف لما سبقها، فهو تنبيه الى نشأتها كخلق جديد للقديم. ولا يترك الكاتب هذه الفرصة تمر دون أن يقدم عمله الأدبي كقطعة موسيقية، في تأكيد متكرر لتكوين الكتابة كعمل فني لا يختلف عن غيره: "حافظ على سر الجُمل. اقرأها كما تستمع الى موسيقى. لا تختصرها في البلاهة. كن مبهورا ببساطتها. لقد لفظتها في حذر من المعنى" ٠ص. ٨٣).

السماء الثالثة:

سماء كوكب الزهرة والنبي يوسف الذي خصة الله، حسب ابن عربي (١٢)، بالعلوم "المتعلقة بصور التمثيل والخيال" ، "وعرفه معنى التأويل في ذلك كله، فإنها سماء التصوير التام والنظام، ومن هذه السماء يكون الإمداد للشعراء والنظم والإتقان، والصور الهندسية في الأجسام وتصويرها في النفس". انطلاقا من هذا التعريف الأكبري، جعل المؤدب من هذه السماء فضاء الرؤيا التي تسمح بها "العين الثالثة" ، "العين الداخلية"، "عين القلب" ("فنطاسية"، ص ٨٨)، هذا العضو الخفي القادر وحده على التمكين من الرؤيا السامية، لذلك أصبحت السماء الثالثة، في الرواية، "فناء الفنون" (ص. ٨٥) حيث يسيح الراوي بين أعمال تشكيلية ونحتية عديدة تبدو كمحطات منيرة لتاريخ فني حافل. أول هذه الأعمال تمثل صور أنبياء : تمثال موسى كما شكله مايكل أنجلو يعطي الكاتب فرصة للبحث عن عبرة تجربة كليم الله في الوادي المقدس، نبي بني إسرائيل لم يحصل على الرؤيا الكاملة، إذ أن "حكمة التجلّي والكلام في صورة النار، فلأنها كانت بغية موسى. فتجلى له في مطلوبه ليقبل عليه

ولا يعرض عنه. فإنه لو تجلّى له في غير صورة مطلوبه أعرض عنه لاجتماع همه على مطلوبه خاص"(١٣) ، ولذلك يبدو موسى، في نص المؤدب، "باقيا في الاشتباه"، "بين انعكاس الألوهية وضعف إنساني" ("فنطاسية"، ص. ٨٥).

وبعد عيسى ويحيي، يبدو النبي محمد (ص)، دائماً من خلال العمل الفني، إذ رجع الكاتب، لهذا الغرض، الى رسوم قصة الإسراء والمعراج (١٤). تجنح الرسوم هنا الى التشبيه ، لكنها تستر وجه الرسول ببياضٍ ناصع، يسرد الراوي حركة الرسول وهو" يدخل الملك الأعلى، وحيداً في صمت الاقتراب والرؤيا، هاهو يسجد، فيطفو على أمواج تحرق. جسمه اللأ مادي يخترق الفضاء كصوت يصل الى العرش" (ص. ٨٦).

هكذا يبرز النبي محمد (ص)، "نشيطاً في خضوعه، فاعلا في انفعاله"، يتقدم بشقة تميزه عن غيره من الأنبياء الذين يبقون في الخوف والجمود عند دنو المطلق.

هكذا يتمثل الرّاوي بنموذج نبي الإسلام ويواصل معراجه مرورا بمرحلة الفنّ التجريدي الذي يمثل تجاوزا لحدود الأشكال وتأسيسا لتجربة جمالية جديدة ومطلقة.

هكذا يتقدم الراوي قائلا: "ها انا أقرأ كاندينسكي وماتيس. أرى لوحات موندريان وماليفيتش. أسمع برام فان فالد. أفكارهم وتشكيلاتهم. التي تتقيد في أشكال أو ترفضها، تثير تواشجا مع حدسي الصوفي. شهادة الذات تحدث في الرسم" (ص. ٨٧ - ٨٨). في هذه الجمل، يبرز إنعاش الشعرية الحسية من خلال الاتصال بين الأعمال الفنية المكونة للسماء الثالثة والراوي المعرج الذي يبدو في حالة ابتهاج قصوى، وهو يتقدم بين الألوان الآتية إليه في شكل "أمواج كأنها إلهام يغذي العين الثالثة" (ص . ٨٨). تكون الألوان هنا سندا لرؤية اللا مرئي، فهي تفتح نافذة الرؤيا حيث الفناء التام، فناء اللون نفسه، إذ يعم البياض فضاء السماء، ذلك البياض الذي اعتبره منظر الفن التجريدي كاندينسكي "لالون" (non - couler)، يعني أنه "رمز لعالم تغيب فيه كل

الألوان"(١٥). إنه لون الغياب، لون اللاشيء الذي تعاش فيه المرحلة الأخيرة لمعراج الراوي في "فنطاسية"، فهو يقف أمام لوحة ماليفيتش الشهيرة، "المكعب الأبيض"، التي تتشكل أمامه كمرآة تعكس صورة الناظر إليها. وهكذا، "قرب قوسين، تكون الرؤيا القصوى موعودة لي. أتأمل بياض اللوحة العذراء" (ص. ٩٣). وهكذا يصل الرّاوي إلى "مقام القربى، عند سدرة المنتهى، تارة تعتليها هالة، وتارة أخرى محجوبة بنور لا يوصف".

كلما اتسعت الرؤيا ضاقت الكلمات" (النفري).

تسرد الكتابة إذا معراج الرّاوي عبر سموات ثلاث تجتمع فيها معالم فنية عالمية مختلفة، وتقود الى نور الالتحام باللون الفاني للألوان، الى الصمت المطلق الذي هو في الحقيقة لفظ بما لا ينطق، قول لما لا يقال. إنها تجربة فنية جامعة لا يمكن رصد ما هيتها إلا بإقامة تجربة القراءة كإعادة لا متناهية لتجربة الرؤيا. وعلينا هنا أن نلاحظ كيف تدل الكتابة على هذا المعنى الغريب لمرحلتها المركزية هذه.

لقد ذكرنا أعلاه العديد من المراجع التي تكون درجات التقدم والسمو في سموات المعراج. لكن علينا التركيز الآن على المراجع الأدبية – الكتابية – منها، التي تستدعي التفكير في معنى هذا العمل الفني وكيفية قبوله في القراءة.

لقد نبهنا في أول الدراسة على تقديم هذا المعراج وكأنه استرجاع لكتاب معراج محمد و "الفتوحات المكية" لابن عربي و "الكوميديا الإلهية" لدانتي. ويبدو ذلك من خلال تأسيس تجربة الرّاوي انطلاقا من هذه النماذج المنيرة الداعية الى تحقيق الرؤيا عن طريق الفنطاسية، أي قوة الخيال التي ليس لها محال. فالكتابة تستشهد، كلما وصلت الى سماء بجملة من كتاب دانتي، مكتوبة بالإيطالية في النص. هكذا تبرز مثلا قدرة الحب وعلاقته بحضرة الخيال إذ هو الحب الذي يحرك الشمس وبقية النجوم" ("L'amoer che move il sole e l'altre stelli"). (١٦) إنها تجربة الجمع التي تقيمها الكتابة لتنشيط الحركة وجعل

نفسها ملتقى التجارب على اختلافها، غربية وشرقية، أدبية وتشكيلية، تكون كلها هنا أمثلة لقدرة الخيال، alta fautasia كما عرفها دانتي صاحب "الكوميدا الإلهية"، كوسيلة للحصول على الرؤيا الكاملة والجمع بين الأضداد، بين الحضور والغياب.

هذا ما تعنيه كتابة المؤدب حينما تستشهد كذلك النفري عند وصوله إلى موقف النطق والصمت:

"[...] بين النطق والصمت برزخ فيه قبر العقل وقبور الأشياء" (١٧).

وكما تقول "ليل" ابنة الراوي في رواية "ثلوج من رخام" للكاتب الجزائري محمد ديب؛ "أن تحيا يعني أن تخلق"، تكون كتابة "فنطاسية" تجربة مطلقة للخلق واقترابا من الحق عبر تحقيقات الإنسان الفنية، وأيضا عبر تجربة الحب مع الحبيبة المسماة "آية" - ويا له من اسم! - هكذا، من تجربة الى أخرى، تقود الكتابة شخصية الراوي الى الانعتاق في حركة أزلية بين الأرض والسماء، ففي الفصل الأخير من رواية "فنطاسية" نجده يعود غريبا الى أرض ميلاده تونس ويزور ضريح الولي عبدالعزيز المهداوي، الذي أهدى له ابن عربي القصيدة الطويلة التي تفتح كتاب "الفتوحات المكية" ، ثم يسيح ساعة الغروب بين هضبات قرطاج حيث يعيش تجربته الأخيرة التي تجعل من ذاته مثالا للعنقاء، رمز للحياة والموت، للبعث المتواصل، عبارة على أبد البقاء في حركة دائمة ومطلقة:" أمعنُ النظر الى الشمس. يخترق نظري ناراً كلية. عيناي الدامعتان تحترقان وتتبعثران في الطيف الذي يقسم الذرات [...] بعد حمام اللهيب، تدخل عيناي في العمى، قبل الحصول من جديد على رؤية أصلح. ها أنا أحترق بقدرة الشمس، ومن رمادي أبعث" ("فنطاسية" ، ص. ٣١١ - ٣١٣).

هكذا تتم الرواية محتفظة بسرها المكنون في عمق التجربة، تجربة مطلقة هي كتابة الرؤيا كجمع لتجارب جمالية عديدة تتحاور مع بعضها رغم اختلاف القرون والحضارات والفنون واللغات.. فلا تبقى الا حيرة القارىء، هدى الإنسان ، ولا هدوءه ، " فالهدى أن يهتدي الإنسان الى الحيرة، فيعلم أن الأمر

الإنساني من خلال إنتاجات الإنسان الفنية التي هي وحدها شرفه ومجده، وهي وحدها ملجأه حين يبتغي تحقيق ذاته. إن الذي يجعلنا نعتبر "فنطاسية" المؤدب سراجا لبحث الفن والخلق هو قدرته الفائقة على جعل فضاء كتابته مسرحا لتحاور التجارب المختلفة التي تغذي جميعها سياقا واحدا هو جوار الإيقاع الصوفي مع العمل الفني في سبيل إثراء نبع النور الداخلي الفنطاسي.

الحواشي :

١ - قرآن ، سورة ق، آية ١٥.

٢ - عبدالوهاب المؤدب، "فنطاسية" دار سندباد ، باريس، ١٩٨٦ ، ص. ١٦٢.

٣ - أو بالأحرى اللغات، فالنص يلتجيء بالإضافة الى لغته الأساسية - الفرنسية - الى الكثير من اللغات الأخرى القديمة (المسمارية، والهيروغليفية واللاتينة) والحديثة (اليابانية والصينية والإيطالية وخاصة العربية

٤ - ابن عربي، "الفتوحات المكية"، ج٣، دار صادر، ص. ٣٩٣: " السياحة - الجولان فى الأرض على طريق الاعتبار والقربة الى لما في الأنس بالخلق من الوحشة [...] وأما سياحة العموم فسبب سياحتهم قوله تعالى: "هو الذي جعل لكم الارض ذلولاً فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه واليه النشور".

٥ - الكندي، "رسالة حدود الأشياء ورسومها" ، تحقيق محمد عبدالرحمن مرحبا ، "الكندي"، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، ١٩٨٥، ص. ١٤٦.

٦ - "فنطاسية" ، ص. ٥٦. انظر ابن عربي "فصوص الحكم" ، دار الكتاب العربى ، ط. ٣، بيروت، ١٩٨٠، ص. ١١٣: "فإياك أن تتقيد بعقد مخصوص وتكفر بما سواه فيفوتك خير كثير بل يفوتك العلم بالأمر على ما هو عليه. فكن في نفسك هيولى لصور المعتقدات كلها".

٧ - فتخصية الرّاوي تبدو، بداية، من خلال سعيها في سبيل الإمساك بالأشياء في حركتها الدائمة من حضرة وجود الى حضرة وجود أخرى: "كم أبتهج برؤية نفسي ضائعا في عماء التنظيمات المتنافسة، ناطقا بأمر الكون: "كن"، فيسجد الشيء أمامي كاملا بترتيباته الموحاة، ثم يغيب هاربا كضحكة تصدم الأفق" - ص. ١٣).

٨ - ابن عربي، "فصوص الحكم".

٩ - أدونيس، "النص القرآني وآفاق الكتابة" ، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص. ٣١.

١٠ - ابن عربي، "الفتوحات المكية" ، ج ٤ ، ص. ٣٣.

١١ - نفس المصدر، ج . ٣ ، ص. ٣٣٤.

١٢ - نفس المصدر، ج، ص. ٣٧٥.

١٣ - ابن عربي، "فصوص الحكم" ، ص. ٣١٣.

١٤ - انظر كتاب "الإسراء والمعراج" ، ترجمة وتقديم جمال الدين بن الشيخ، المطبعة الوطنية، باريس، ١٩٨٨م

١٥ - انظر كاندينسكي، "الرُوحية في الفن".

١٦ - دانتي، "الكوميديا الإلهية". "الجنة" ، آخر بيت ، انظر "فنطاسية" ص. ٨١. هذا التمجيد للحب نجده كذلك عند ابن عربي، "فصوص الحكم"، ص. ٣١٧: "فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله. وأعظم الوصلة النكاح وهو نظير التوجه الإلهي على من خلقه على صورته ليخلفه فيرى فيه نفسه".

١٧ - عبدالجبار النفري، "كتاب المواقف والمخاطبات"، "نصوص صوفية غير منشورة" ، دار المشرق ، بيروت، ١٩٨٣، ص. ٣٠٠.

١٨ - ابن عربي، "فصوص الحكم" ، ص . ٣٠٠.

حسان عطوان

في شعرية الخط :

عين القلب
مرور الخلق من صورة الى صورة:
بناء اللا مرئى

أ. حسان عطوان

(١٩٤٦) سوريا : شاعر وناقد وصحافي يعمل حاليا خبيراً اعلاميا في وزارة الإعلام السورية. مدير عام دار عطوان للدراسات والنشر.

ماجستير في الأدب العربي (النقد).

له اصدارات عديدة في مجال الشعر ودراسات حول المسرح والفنون التشكيلية والآداب المقارنة والتراث.

اصدر سلسلة كتيبات علمية تتوجه الى الفتيان حول جوانب الحياة المتعددة والانسانيات.

حاز جائزة ابن خفاجة الدولية للشعر - اسبانيا عام ١٩٨٥، وجائزة البابطين عام ١٩٩١م.

كـــنـــا حـــروفـا عـاليـات لم نقـل

متعلقـــات في ذرى أعـــلى القـــلل

أنا أنت فيـــه ونحـــن أنت وأنت هـــو

والكل في هو هو فسل عمن وصل

(الكاشاني)

الشعرية البصرية
كيف تتحقق الشعرية في العمل البصري؟!

سؤال جذري، مطروح على الفن والمبدعين، وتشكل الإجابة عليه محور الرؤية الإبداعية اليوم.. لأن فن الرؤية للكون والواقع، ينبع من (المجاز) في الشعر: ومن (التعبيرية التجريدية) في الفن التشكيلي ومن (التصويرية) في الموسيقى.. لقد اندحرت (المحاكاة).. وليست من الفن في شيء لأن الكاميرا حلت محلها.. رغم ما يوجد من اختلافات ثانوية بين (شعر الفن التشكيلي) و (شعر الكلام).. ذلك أن شعر التصوير يتحقق عبر الخط واللون ذي الترجيع التخيلي الذي لا يطابق الواقع، كما أن شعر الكلام يتحقق (بالمجاز) والانزياحات التعبيرية ذات الدلالات الناشئة عن (الرمز) وأطياف الكلمات.. وفي كلا الحالتين (تنفتح عين الحدس والبصيرة).. على الكون والواقع.. ويتراج دورعين (البصر) فالشعرية . ينبع من (البصيرة) لا من (البصر).. وما يوجد بين (الرسام)، و (الشاعر) هو هذه (الشعرية / الحدسية).. وبمقدار ما تتحقق الانزياحات البصرية لدى الفنان.. بمقدار ما يغاير عمله الإبداعي (الطبيعة الواقعية التسجيلية).. فيبرز دور الخيال والإلهام.. وهكذا فإن الشعرية مستويات حسب اختلاف (بصائر المبدعين أنفسهم).. إن فن (الرؤية) يولد فن (الرؤيا).. فالمبدع يكسر عين الإعتياد عن رؤية الطبيعة والناس والواقع.. فيرى الأشياء على غير ما هي عليه (بعين البصيرة) فتحقق (الرؤيا).. وبين (الرؤية) و (الرؤيا) بَوْنٌ شاسع وكبير.. لقد انتهت المحاكاة، وبدأت الشعرية في (التأثيرية الانطباعية، والتعبيرية، والوحشية،

---

(١) الفنون والإنسان / إردين إدمان - ترجمة مصطفي حبيب ص ٩٦ - ٩٧.

والتكعيبية، والسوريالية، والتجريدية) وفي كل ماهو غير واقعي.. لأن دور (الرؤيا) والحدس والبصيرية قد بدأ يترسخ في الفن والإبداع..

لقد فتحت الشعرية البصرية .. باب الخلق.. ولم ولن يغلق لأن الإنسان عرف قواه التعبيرية الخارقة، وبدأ يصغي الى همسات الكون اللامنظور.. وتحول الفكر كما تحولت الفلسفة وحتى الدين نفسه.. راح يؤكد (وما تعمى الأبصار ولكن تعمى العيون التي في الصدور) أو (في القلوب) وبها أي (بالرؤيا) عاد الشعراء الى المدينة الفاضلة بعد أن طردا منها ، لأن مفهوم (التخييل) الذي كان يعني الكذب قد تغير معناه، ولأن (التصوّف) هو الآخر أعني (التصوف الحق) الذي اشتغل على (فن الرؤيا الألهية). ساعد على تعزيز مقولة (الإنسان البصير) لا (المبصر)..

وهكذا تتحقق الشعرية البصرية في التركيز على (القيم التشكيلية الخالصة)، لا تعني الشعرية (العاطفية) أو (الرومانسية / بمعناهما الشائعين).. فالعينُ (المبصرة / والعين البصيرة) لا ترنوان في الشعرية الى شيء خارجي وإنما ترنوان الى (مايعرضه / الحدس والإلهام والدهشة) من صور غير واقعية، فتصبح متعة التصوير أدب اولئك الذين لا يعرفون كيف يقرأون : إذ يقول «إروين إدمان» في كتابه الفنون والإنسان (١).

«.. كل ما على الرسام والمشاهد أن يتذكر أن الموضوع ليس هو الذي يخلق الصورة كما لا يجب على الرسام أن يعتمد على التأثير الإنساني في الصورة، كبديل عن المتعة الجمالية .. إذ لا بد أن تحقق الأشياء المعروضة في الصورة قيمة تصويرية بذاتها ، فما هو لطيف من الناحية الإنسانية يجب أن يصبح من ناحية التأثير المباشر لكل من اللون والخط يهيجاً من الناحية التشكيلية، لذلك فان المشاهد الساذج الذي يشكو من أنه لم ير وجهاً أو منظر غروب يشبه ما في الصورة إنما يقول صدقاً. لكن الصدق الذي يقوله لا يحمل اتهاماً للصورة من الناحية الجمالية، فالفنان لا يسعى الى نقل الطبيعة نقلا فوتوغرافيا ، وإنما الأحرى أن نقول: إنه يحاول من خلال مصادر فنه أن يحول

مظهر من مظاهر الطبيعة أو العالم الإنساني الى موضوع طريف بما فيه من أشياء تجتذب العين، ويعبر عن تأثره التخيلي الكلي.. فتألق اللون الذي يستحيل وجوده في الطبيعة قد نجد ما يبرره من الناحية الجمالية .. وموضوع مؤلف من خطوط لم يسق لأي منظر طبيعي تضمنها ربما استطاع أن يجعل هذا المنظر الطبيعي حقيقيا على نحو جمالي إن لم يكن حقيقياً من ناحية أدبية. وربما كان تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها أمراً ضرورياً في أجزاء الصورة.. ».

فالمبدع في (الشعرية البصرية) لا يسعى الى محاكاة الطبيعة، ولا هو بالمنطقي الذي يكون عمله قائماً على (المقولات الرياضية المنطقية) (الفرض والطلب والبرهان) أو (الدال والمدلول).. لا .. بل المهم لدى المبدع أن يصور (الحقيقة الجمالية) كما يراها هو بعين (بصيرته وحدسه) أي يصور (فناً خالصاً) يجمع بين الصفاء الحسي والمتعة التشكيلية التي يحس بها الفنان في لحظة معينة من لحظات (الرؤيا) فيجسمها في الحجر أو الخشب أو على لوحة.. فأفضل صورة (لإنسان ما) قد لا تكون بالضرورة أصدقها بالمعنى الحرفي للكلمة.. إذ ربما وجد الفنان في (وجه ذلك الذي يصوره) تعبيراتٍ توحى بخطوط وألوان لم تكن الطبيعة قد وضعتها فيه أساساً .. فالجمال لا ينبع من المطابقة أو التشابه مع الواقع، وإنما في (النشرة الروحية) و (المتعة البصرية) الخالصة.. إن بناء العالم هو في صورة (التوازن) (المتناغم) و(التكامل) القادم بين الألوان والخطوط والكتل الذي ارتآه الفنان لنفسه وأشرف على تنفيذه.

ثمة رموز بصرية تتحول الى (رموز صورية) تحوّلت أبنية ومعابد وأنصابا وأساطير ولوحات على مرالتاريخ، وبقيت حتى اليوم شاهدة على الطاقات التعبيرية والرمزية للمخيلة البشرية. وهكذا ليس من مفهوم الفن أن يكون مرآة الحياة الواقعية، بل هو في صلب مهماته أن يكون منهلا جماليا وفكريا بذاته هو لا بمرجعيته الواقعية، أو بتفسيريته، بالمسرة النابعة من (الشعرية البصرية) لا تأتي من (المحاكاة) أو (النفعية / البراغماتية) لهذا العمل الفني أو ذاك.

وإلاّ لتحوّلت (المهارات اليدوية) و(الحذق الصناعي) الى جماليات.. قد تحمل الصناعات ومنتجاتها ذوقاً رفيعاً.. لا جدال في هذا.. ولكن الفن بمفهومه العميق - ليس المهارة الحرفية الصناعية.. الاختلاف توجههما - فالفن ليس نفعيا (كالصناعة) .. لأن قيمته بذاته لا بغيره.. ومن هنا نقول : إن العمل الفني الابداعي يحل قيمه الجمالية من (رؤيا الفنان) ومستوى (رؤية) المشاهد .. بمعنى هل استطاع المشاهد أن ينفذ الى العمل الفني (ببصيرته) أم (ببصره) .. وما مستوى (بصيرة) المشاهد، وما مستوى ثقافته الكلية الشاملة.. ليكن مؤهلا وقادراً على الصعود الى (رؤيا) المبدع الفنان ورؤاه .. فيكون المشاهد مشاركاً في عملية ابداع العمل الفني.. هو والفنان سواء بسواء.

من هذه الأرض المشتركة ينبع مفهوم (الشعرية البصرية)..

«فالفنان يخلق حالة بصرية لتصبح بدورها ، موضوع مادة لاستجابة المشاهد أورد فعله» على حد تبير (ناثان نوبلر) (١).

ثمة أرض مشتركة لا بد أن يقف عليها (الفنان) (المشاهد) المثقف، كي تتحقق (الشعرية البصرية) فما الفائدة من عمل فني لا تصل رموزه الى مشاهد بصير.. وأؤكد على كلمة (بصير) لا مبصر.. إن الشعرية البصرية تحمل جمالياتها بذاتها.. كما تحمل دهشتها بذاتها.. وسحرها ومتعتها أيضا كما تحمل مفاتيحها البصرية التي يمكن ان يمتلكها كل من (أيقظ بصيرته) و(عين رؤياه)..

وهذا ما توصل اليه.. كثير من الشعراء، والمتأملين والمتصوفة، والفنانين الفطريين والموسيقين وأناس من الخلق على مر العصور والأزمان..

يرى (الحلاج) .. أن المحبة سبيل الوصول الى المعرفة الحق، فمعرفة (الواحد) الأحد لا تتأتى عن طريق الفهم العقلي ، لقصور الحواس عن معرفة الخالق، فمن يستقي معلوماته عن طريق الحس لا يمكنه أن يتخطى حدود هذا

---

(١) حوار الرؤية - مدخل الى تذوق الفني / ناثان نوبلر - ترجمة فخري خليل ص ١٦.

(٢) الحلاج (الطواسين) تحقيق ما سينيون ص ١٦.

العالم الى رحاب (النفس)... يقول الحلاج في (طاسين الفهم) من كتابة (الطواسين) (٢).

[أفهام الخلائق لا تتعلق بالحقيقة، والحقيقة لا تتعلق بالخليقة، فالخواطر علائق، وعلائق الخلائق لا تصل الى الحقائق] ويقول [ما صحت المعرفة لمحدود قط.. ولا لمعدودٍ، ولا لمجهودٍ، لا لمكدود]..

أبعاد الشعرية البصرية

تزامن التعبير بوساطة (الصورة) .. والتعبير بوساطة (الكلمة) منذ أن بدأ الإنسان يحاول كسر الخوف من المجهول، فراح ينقل رؤيته تارة ليحاكي الطبيعة ينقلها ويصور عناصرها على جدران الكهوف.. منذ أكثر من عشرين ألف عام مضت - وهذا ما رأيناه على جدران كهوف (التاميرا) باسبانيا، وجنوب فرنسا.. وتارة كانت الطقوس ورقصات النار والأساطير ملاذه الذي يطمئن روحه القلقة .. مسترضاً آلهة تخيلها في المرحلة الطوطمية، فنشأت (المحاكاة) وسيلة من وسائل السحر والعبادة عند الإنسان القديم.

ومع استقرار الانسان حول الانهار ، مودعاً حياة الصيد والقنص ، ومقبلاً الى حياة الزراعة والصناعة تحولت رؤيته من (النزعة الطبيعية) الى (النزعة التجريدية).. وبدأ (يرمز كلماته) .. مبتكراً (رموزاً لطقوسه وعباداته) ومن ثم رموز لغته، وهكذا استبدل الإنسان وسائله التعبيرية من المحسوس الى المجرد.. من المرئي الى اللامرئي..

ومع نشوء طبقة (الكهان) في الحضارات القديمة.. نودي بوجود (عالم آخر) يتجاوز عالم الدنيا.. والإنسان يعيش حياتين حياة بدنية في العالم الأرضي، وحياة روحية في العالم السماوي.. وهذا ماتبلور لدى قدماء المصريين، والسومريين والفينيقيين والإغريق.. إذ قالوا: بوجود النفوس (كجوهر مختلف عن البدن)..

ولقد تطور الإنسان مرحلة جديدة حين استبدل نظرته (الثنائية) للوجود..

الى النظرة الواحدية وعرف (التوحيد).. قائلاً إذا استخدم عقله، ووعية، ونفسه، ولا وعيه، وخياله اللامحدود.. وحين أراد أن يعبر عن كل هذا التطور كانت (الفلسفة) أسَّ العلوم والفنون.. وراح الإنسان.. يقلب وجهه وفكره تارة بين فلسفة (مثالية): وطوراً بين (فلسفة عقلية)... وراح افلاطون يجمع بين (العقل) و(الإلهام) وينادي (بالحدس) مؤكداً أن (الإلهام) المستمد من الآلهة يقترب من كشوفات وفيوض الصوفية ومعاينة الحقائق الخالدة، والماهيات المجردة في عالم المثل..

وحين عرف الجمال قال:(١) «إن الجمال ليس كما يفهمه العامة من الناس. من تصور للكائنات الحية، بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام كما أن اللذة المستمدة من تذوق هذا المجال العقلي لا تعمد على النزعات والرغبات الإنسانية».

فالجمال - حسب نظرة افلاطون - «هو الجمال المعقول، المجرد، الذي يفضي الى تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق» وتتردد أصداء هذه المقولة بعد آلاف السنين لدى» «هيجل» حين يرى أن من مهام الفن أن يكشف عن الحقيقة..

تجذير الرؤية الجمالية العربية.

ولو أردنا تجذير الرؤية الإبداعية العربية، في عمقها التاريخي الطبيعي، في مسعى حثيث منا «لتأصيل الجمالية العربية» في مجالها الحيوي، والموضوعي .. لرأينا بوضوح شديد أن هذه الجمالية العربية، تنتمي الى الحضارة السامية بكل معطياتها «المادية والروحية» وتفاعل المدنيات السامية بسواها من المدنيات وحضارات الأمم الآخرى.. الأمر الذي بلور رؤية (للإنسان) انعكست على عناصر ومفردات حضارته (العمرانية، والزراعية، والصناعية وما الى ذلك من عناصر مادية) كما انعكست على (معتقداته ومذاهبه الروحية).. ومع الإسلام، بدأت النقلة النوعية في الشرق (العربي

---

(١) انظر (محاورة فيليبوس) ٥١ لأفلاطون:

والإسلامي) . إذ دخلت الدين الجديد أممٌ وأقوام لها رصيدها الحضاري.. فبدأت حركة تفاعل حضاري حيوي.. أفرزت منجزات كبرى.. وغيرت مفهومات كانت راسخة.. وبدلت نظرة الإنسان لذاته وللوجود .. بفضل ما طرحه القرآن الكريم: من نظرة كلية للكون، وللحياة ، والموت، والإنسان ، والدنيا، والآخرة..

فالإنسان في الإسلام مكرم «وكرمنا بني آدم » مبارك هذا الطين «فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين» والإنسان حُر «لا إكراه في الدين، قد تبين الغي من الرشد».

والإنسان مسؤول أمام ربه «وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون»

والحياة مخلوقة لغاية «وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون».

والمصير معروف «سيدرككم الموت ولوكنتم في بروج مشيدة».

ولهذا فان الإنسان في الاسلام ، ذات واعية ناطقة، تخلقت فيه طاقات روحية تتجاوز محدودية العقل، لكنه هو الذي يستخدمها بارادته الحرة، فان لم يستخدمها فإنه يميتها بارادته فلا يعود قادراً على رصد إشارات الكون غير المنظورة، وحين يُدخل عقله في الكسل يعتاد المعرفة النمطية، ويقع في العماء ضحية نزوات الجسد، وصخب المادة والقشرية والمظهرية، إن اكتشاف الذات (المبدعة) لا يتم إلا بالمعرفة والوعي والحرية والسيطرة على الفكر والقدرة على متابعة تحولات تفاصيل العالم والوجود وديناميات الحقيقة، وذلك عبر اختراق الجوهر لمواجهة لُب الحياة وأسرارها .. والفرح.. والدهشة...

من النظرة الإسلامية.. يبدأ (حوار الإيقاع الصوفي) مع (النور الداخلي) .. لتجاوز المرئي الى (اللامرئي) .. فالله – حسب هذه الرؤية – محيط بالزمان والمكان، ولا سبيل الى معرفته الا بالعقل والحواس.. ولأن الله أخبر هذا الإنسان أنه (عاجز) عن معرفته (الكلية) أو (الإحاطة) بكل أسرار الخلق (وما أشهدتهم خلق السموات والأرض ولا خلق أنفسهم).

أعـجزه، وحدد له مسـاراته، لكنه في الوقت نفسـه دعـاهُ الى (التـأمل) و (التفكر) وإعمال العقل للوصول الى الحقائق.. وأرشده الى طاقاته كلها وما عليه إلاّ أن يفعّلها كلها دون قيد .. يجعل له هدفاً في حياته يحققه.. على طريقته الخاصة به..

حاول الإنسان أن (يجسم ربه) .. لكن الإسلام رفض (التجسيم والتجسيد والتشبيه) بل وأمر بتحطيم الأوثان.

لكنه أباح للإنسان أن يتفكر ويتصور ويأخذ زينته عند كل مسجد.. ومن المباح راح الفنان المسلم يبدع في فنون (العمارة) و (الزخرفة) ويشكل منهما تصوراته للوجود وللخالق ، ولذاته.. فاذا المآذن الأسطوانية السامقة ترمز ليدين تضرعان وهما ممدودتان عالياً إلى الله، واذا (القباب) في تحدبها ترمز لتحدب ظهر الساجد لربه، وإذا الأقواس ترمز لتقوس ظهر الراكع للخالق عز وجل..

ولأن المسلم عليه أن يكرر (صلواته) في اليوم خمس مرات، مكرراً الفاتحة .. والأدعية.. فإن (التكرارية) و(التناظر) الإيقاعي الروحي .. أصبح مبدأ جماليا ، يحقق رياضة روحية فنشأ (الفن التناظري) والإيقاعات الزخرفية اللامحدودة، رمزاً للاندغام بالمطلق واللامحدود... وانسجاما مع دورة الشمس والقمر.. و «كل في فلك يسبحون».. «الزخرفة» و «فنون التزيين» و «الخطوط» و «الحروف» و «الكتل المعمارية» جميعها هي الأفق الجمالي العربي الإسلامي (قديماً) و (حديثاً) .. وتأسيسا على ذلك فإن لكل جمالية مقوماتها وشروطها وخصائصها التي تمنحها فراداتها وتميزها وهويتها.

وأجد أن من توازن «منهج البحث» وسلامته أن نستنبط من (الجمالية العربية الإسلامية) مفاهيم وقواعد (حوار الإيقاع الصوفي مع النور الداخلي للمبدع) لنتعرف على كيفية انعكاس هذا الحوار الروحي، فيوضاً (لا مرئية) . (إشراقية) تتجلى اليوم في الفن التشكيلي العربي المعاصر.. بادئين أولا باستخلاص (الأسس النظرية لهذه الجمالية) .. ثم لنطبقها كمعايير نقدية

للوحة التشكيلية العربية المعاصرة..

روحية الجمالية العربية.

يرى (ثمارودي) في كتابة حوار الحضارات : أن الشرق (بروحانيته) ملاذ الغرب المادي : وكلما أحس الغرب بعدم اتساقه وتوازنه يتجه نحو الشرق مهد الحضارات ومهبط الأديان.. فما الذي يميز الشرق عن الغرب؟ إنها الروح المبثوثة في طبيعته وموقعه والمتجلية في صحاريه وبواديه، في إنسانه المتأمل المتقشف الزاهد في طرائق العيش، ووضوح كل شيء.. وضوح الشمس والقمر والسماء الملأى بالنجوم، في حريته وانطلاقاته، في رومانسيته ومثالياته، في ايقاعه وانغامه.. والتي انعكست جميعها في فنونه وتعبيراته..

ولكي نفهم بوضوح «حوار الايقاع الصوفي مع النور الداخلي ودوره في بناء اللامرئي» في الفنون التشكيلية العربية المعاصرة.. لا بد وأن نلمَّ - ولو بايجاز سريع - بخصائص الجمالية العربية التي تجلت في (الشعر) و (الموسيقى) و (الكتابة والخط) و (العمارة) و (القرآن):

لأنها تشكل العمق المعرفي والجمالي الذي يرفد رؤية الفنان التشكيلي العربي المعاصر، بمفرداته وعناصر تأليف اللوحة الصوفية، والتي وإن استخدم فيها الفنان (تقنيات اللون) الغربية .. إلا أن الرؤية في تأليف عناصر اللوحة ، والشكل والمضمون، والوحدة العضوية والإيقاع ، والتنوع، وما الى ذلك من عناصر كلها تتم وفق رؤية (شرقية / عربية / اسلامية)..

أ - من جماليات القصيدة الى جماليات اللوحة

للقصيدة العربية القديمة / الكلاسيكية جمالياتهاالراسخة.. في (الشكل) و (المضمون..) في (اللفظ) و (المعنى).. فاللفظ يشمل (التكوين) و (الموسيقى) و (جرس العبارات وايقاعياتها) و (الصورة المطابقة للمعنى) حيث لكل مقامٍ مقال.. وفي المعنى (للدلالة على الغرض) و (الإشارة الى الأفكار) و (التصورات الغريبة النادرة)..

هذه المعايير الجمالية العربية ، هي مادة التعبير الأدبي في القصيدة العربية، والتي تشكل اليوم «رؤية الفنان التشكيلي العربي» في صياغاته الشكلية وتأليف لوحته وإيقاع خطوطه. والتناظر الدلالي بين الشكل والمضمون، أو الأنزياحات المجازية الرمزية سواء في القصيدة أو اللوحة.. لقد توقف ناقد فذ مثل (عبدالقاهر الجرجاني) يرسي قواعد جمالية عربية في (نظرية النظم)، والتي ضمنها كتابة التأسيسي للجمالية العربية بعنوان (دلائل الإعجاز) وملخص هذه النظرية برؤية الجرجاني «ليس النظمُ سوى تعليق الكلمات بعضها ببعض» «وجعل بعضها بسبب من بعض» هذه القاعدة يستخدمها (الحروفيون في لوحاتهم).

يتابع الجرجاني : أن الكلام مؤلف من (اسم ، وفعل، وحرف) وللتعلق فيما بينها طرق معلومة (تعلق الاسم بالاسم) و (تعلق الاسم بالفعل) و (تعلق بمجموع الجملة).. وخلاصة تصورات الجرجاني الجمالية «أنه لا يكون كلام من جزء واحد، وأنه لابد من مسندٍ ومسند اليه، ومشبه ومشبه به، ولا يكون النظم (التأليف) سليماً إلا وفق أنساقٍ سليمة هي (القواعد) التي تشيع (الاتزان) و (الاستقرار) و (الايقاعات) و (النمو) في الابداع..

ثم راح الجرجاني يؤسس (للحركة) في العمل البداعي من تقديم وتأخير وفصل ووصل واسناد وحذف واضمار وإعادة وتكرار . وتعريف وتنكير .. وسمى كل ذلك (تنويعات النظم) .. التي تشيع الجمال والمتعة وسر الاعجاب.. وحين وصل الجرجاني الى الصورة ربطها بـ (التخييل الشبيه بالحقيقة، أو بلغة المسرح اليوم (الإيهام بالواقع) أو (الخيال) .. أما البناء (الداخلي) للقصيدة العربية الذي يقابل (التأليف) بين عناصر اللوحة التشكيلية، فان القصيدة تقوم على (وحدة البيت)، كما تقوم على (التناظر) بين شطري البيت، وتآلف (الايقاعات الوزنية) أما البناء الخارجي فيقوم على تقسيم القصيدة الى (الوقوف على الأطلال).. أو (الافتتاحية بلغة الموسيقي) ثم (التمهيد للغرض) ثم (الدخول في بؤرة الموضوع) .. يتخللها بعض (الحكم

والزخارف اللفظية) وأخيراً (النهاية أو الخاتمة). .. لقد نظرت الجمالية العربية الى (النص) على أنه (عمل فني) له بناؤه ومفرداته وعناصره .. الأمر الذي أسس مقولات نقدية وجمالية.. انعكست على الحساسية والذائقة العربية في نظرتها العميقة للفن.. انطلاقا من المذهب (الانطولوجي) Ontological القائم على دراسة نقدية للمبنى العام أو منطق العمل الفني وعلاقاته بما سمي (بالسياق الفني العام) أو جزئيات العمل ، مما يجعل هذا العمل الفني قائما على البهجة الناشئة من تآلف عناصره واتزانها.. وهو منهج نقدي يمكن تطبيقة على اللوحة التشكيلية العربية لأنه منبثق من البعد المعرفي والجمالي العربي.

ب - من جماليات الموسيقى العربية الى ايقاعات اللوحة التشكيلية..

اقترنت الايقاعات الموسيقية بشكلها البدائي بالطقوس الدينية والسحر، لدى السومريين القدماء والآشوريين، انطلاقا من تصور أولي مفاده (وجود تناغم بين الكون والإنسان ، ويمكن التعبير عن ذلك بالموسيقى،).. وقد عرف العرب منذ الجاهلية ايقاعات الطبول والدفوف والمزمار والعود.. الأمر الذي أسس جمالية ايقاعية تسربت في فنون القول والرقص والحداء الذي كانت أوزانه نابعة ومتفقة مع حركة أقدام الجمال ، .. وقد عبر (الأنباط) القدماء إلهم Dhu'l - shara بتقديم الترنيمات، وانعكست هذه العادات الطقسية على الحضارات السامية الأولى ومع الهجرات السامية الأولى من اليمن الى سورية وبلاد ما بين النهرين تفاعلت موسيقاها مع موسيقى الشعوب التي كانت في الشام وبلاد ما بين النهرين (الغساسنة ، وأهل الحيرة، والفرس) .. وفي أسواق الشعر ومنتديات العرب في (عكاظ) كان يلتقي الشعراء والموسيقيون في حلقات تنافسية، يتلون أشعارهم ويغنون قصائدهم كانت الأغنية العربية تحتوي على (اللازمة / أو الترجيع) وعلى (الجواب) وكان العرب يعلمون الفعيلات بآلات النقر (كالطبل والدف) وقد احتل الرقص مكانة بارزة في فنون التسلية والطرب لدى العرب القدماء قبل الإسلام. فهي إذن موسيقى للعبادة موسيقى للطرب وموسيقى للعادات والتقاليد الفولكلورية.

وحين جاء الاسلام حاول أن يهذب الموسيق ويرقى بها من الحسي الدنيوى الى (الروحي) لمعرفته بذوق العربي فتبنى الموسيقى المصاحبة للتهليل والتلبيته وأغاني الحج.. ثم أترقى بهذه الذائقة الى (القراءة المرخمة ذات الجرس الموسيقى) والتي أسست فنون الترتيل وتجويد القرآن ومع تراخي الزمن واختلاط العرب بأمم وأقوام دخلت الإسلام. عاد الغناء وبرز المغنون والموسيقيون من جديد لا سيما في العصر العباسي، ويعتبر (ابن مسجاح المتوفي عام ٧١٥م) من كبار موسيقيي ذلك العصر.. وقد تبنى (الأنماط الأصبعية الثمانية للعود) - وهو نظام ساد في الموسيقي العربية حتى القرن الحادي عشر، وعلى أساسها وضعت الأنماط اللحنية والألحان المختلفة، المؤداة عن طريق (الرعشات) و (الإمهال) و الإهتزاز) وغير ذلك مما شكل أسلوب (التلحين الزخرفي) المعروف عند العرب بـ (الزوايد) .. وهو مستقى من الأسلوب الزخرفي السطحي في المعمار القديم.. ولا يغيب عن الذهن أن التراث (الموسيقي الزخرفي) المحاكي للذائقة الزخرفية المعمارية العربية.. سينعكس رؤية لدى الفنانيين التشكيليين العرب المعاصرين.. وهم يؤكدون على (موسيقية الخط) و (ايقاعية اللون) و(انسجام الألحان بشكل هارموني).. وما لبثت الموسيقي العربية أن دخلت (في الحضرات الصوفية) في القرن الحادي عشر حيث راح الصوفيون يوقعون تأوهاتهم وابتهالاتهم الى الله، في حلقات جماعية ، وهم يحاولون فهم الحقيقة المطلقة في مقام النشوة الالهية .. من خلال «رفع النشوة ومشاهدة الله» وذلك بواسطة الموسيقى الموقعة على الطبول والدفوف.. من هذه المفهومات الروحية/ الإيقاعية.. انبثقت (الرؤية التشكيلية المعاصرة) .. وهي تحاكي بالألوان ايقاعات المتصوفة وطروحاتهم الفكرية عن الله وبؤرة الوجود .. والنشوة ..

ج - الرؤية الصوفية للكتاب والخط العربي

من جماليات الخط الى جماليات اللوحة الحروفية.

الكتابة، هذه الجمالية هي السمة الأبرز في الفن التشكيلي العربي المعاصر.. لقد جسد الخط العربي الرؤية التجريدية التي زاوجت بين (الشكل) و (المضمون) : وحين ارتبط تجويده بالدين والعبادة وتدوين القرآن الكريم.. أعطى الفنان المسلم لنفسه الحرية المطلقة في توظيف طاقاته التعبيرية الى أقصى مدى ، ومازال الفنانون الحروفيون حتى اليوم لم يستنفذوا طاقات الخط العربي، الهندسية ، والرخرفية ، والرمزية، والتعبيرية.. فهو يعتبر ذروة من ذرى التجريد، حتى أن (جماعة البعد الواحد) عام ١٩٧٠ كرسوه نقطة بداية نحو لوحة تشكيلية عربية معاصرة تحمل خصوصية الفكر والتراث المادي والروحي العربي والإسلامي.. ولا حاجة بنا إلى ترداد وتعداد أنواع الخط العربي ودلالاتها، لأنها خارج غاية هذه الدراسية .. وحسبنا أن نقول: إن هذا الخط بدأ بسيطا وغير متناسق ثم تطور الى إن وصل الى اتزان كبير في ربط الحروف وتوزيع الكلمات مع تناسق ووضوح، مع إضفاء حنيات واستدارات لينة وأشكال إطلاقية حرة، وقد وصل الى مستوى ذوقي رفيع حين خطه بيده المتصوف الكبير (الحسن البصري) لان متبغاه كان تمجيد كلام الله وابرازه بأجمل حلة لأنه يحمل غايات دينية تعبدية صوفية تتجاوز نطاق الصلاة والقيام بالمراسم الى تحضير الجو والمناخ الروحي لها، فقد كان الفنان العربي يحس وهو ينفذ الخط بأحاسيس ذوقية تجعله يزيد في اسباغ مشاعره وروحه على الحروف .. كيف لا .. وهو يعلم أن ما يقوم بكتابته وتجويده هو كلام الله المعجز.. لقد صاغ أشكالاً تصويرية من طبيعة ميتافيزيقية، توصل الى روحانيتها من خلال حدس صوفي بعيدا عن عالم المحسوسات ، كان يقوم حوار بين المبدع والحروف.. فجاءت (الألف) في الخط الكوفي علي شكل رمح وفي الخط الثلث على شكل (نصل السيف المستقيم) وفي الخط الديواني على شكل ورقة الذرة الملتوية ، وفي خط التعليق على شكل متوازي الأضلاع، وفي

الأندلسي على شكل (خنجـــــر) .. كل ذلك من أجل الغنى والتنوع اللامحدودين.

ولقد انعكست هذه البراعة الشكلية، والرؤية الروحية على ما يبدعه الفنانون التشكيليون العرب المعاصرون..

د - من جماليات العمارة الاسلامية الى جماليات الزخرفة

تتميز العمارة الإسلامية بالإحساس الروحي، والاستجابة للحياة الدينية والدنيوة، وقد صممت لتعكس القيم الإسلامية السامية، ومن تأمل الهندسية المعمارية الاسلامية نجد أنها في عناصرها الخارجية تعكس مشاعر المسلم وابتهالاته الروحية. سواء في القباب أو الأقواس أو تقنية « المقرنصات» وهي دعائم هندسية تزيينية، أو المشربيات ، والمحافظة على المساحات الداخلية.

ولأن المسلم كان يحب أن ينعم نظره في جو روحاني حميم، فقد ترسخت في العمارة الاسلامية تقينة التعامل مع (الضوء) و (الظل) في آن معاً ، حيث نرى مساحات مسقوفة ومساحات مفتوحة منوّرة.. وتتداخل هذه المساحات حيث يتم العبور من الساحة المفتوحة الى الساحة المسقوفة عبر الأعمدة والقناطر والأقواس، وتضفي المقرنصات جوا من الألفة والحميمية.. وتشتهر العمارة الاسلامية بالزخرفة والحفر على الخشب وحبكة النقش على الفسيفاء والرسم على الحجر والخط والألوان والحروف والتزيين بالأشكال والرسوم الهندسية، ومن خصائص هذه الزخرفة استبدال الصور بالأشكال الهندسية والخطوط العربية المستقاة من الطبيعة بحيث عكست روحية الإسلام، كما انعكست هذه الزخرفة على تقنيات الحفر والنقش والحبك على الخشب والعاج والزجاج وفن الحياكة والنسيج وفن السراميك وفنون السدو والسجاد. والتذهيب والتجليد في إطار من التكامل الجمالي بين المادة والروح.. كانت عمقاً رؤيوياً للفنان التشكيلي المعاصر الذي ما فتيء مولعا بهذا الحوار الصوفي بين المرئي واللامرئي..

هـ - من جماليات القرآن الكريم الى جماليات اللوحة

تتعدد المستويات الجمالية في القرآن الكريم.. في (المضمون) و (الشكل).. ولا أحسب أن هذه العجالة بقادرة علي الإحاطة بجماليات القرآن كافة، وحسبي أن أتوقف لأذكر جماليات الصورالفنية فيه، والتناسق الفني في إخراجها، فالتصوير هو قاعدة التعبير في كتاب الله العزيز الأمر الذي أدهش الناس في كل زمان ومكان، «الله نزل أحسن الحديث كتاباً متشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم، ثم تلين جلودهم وقلوبهم الى ذكر الله».. ثمة إعجاز في نسق القرآن والتعبير الجميل المؤثر المعبر المصور.. والإعجاز في تصوير التناسق النفسي بين الأحاسيس المنبعثة من تتابع الآيات والصور الحافلة (بالحركة) و (الحياة) تسحر العين والأذن والخيال.

لقد توقف (سيد قطب) ف كتابه (التصوير الفني في القرآن) .. يتأمل جماليات القرآن .. إذ يقول(١).

«التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس ، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصور التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية.

فأما الحوادث والمشاهد، والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة، فيها الحياة، وفيها الحركة، فاذا أضاف اليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل، فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم نقلا الى مسرح الحوادث الأول، الذي وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر، وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثلٌ يُضرب ، ويتخيل أنه منظرٌ يعرض، وحادثٌ يقع، فهذه شخوصٌ تروح على المسرح وتغدو، وهذه

---

(١) التصوير الفني في القرآن - سيد قطب ص ٣٠

سمات الإنفعال بشتي الوجدانيات، المنبعثة من الموقف، المتساوقة مع الحوادث، وهذه كلمات تتحرك بها الألسنة، فتنم عن الأحاسيس المضمرة، إنها الحياة هنا، وليست حكاية الحياة».

ويتقصى (سيد قطب) جماليات القرآن زيادة على ما ذكر فيجد (التناسق) في تأليف العبارات و(الايقاع الموسيقى الناشيء من تخير الألفاظ و (التسلسل) و (التناسب)، و (الجرس المتناغم في تصوير الألفاظ) و (التقابل) الذي هو طريقة من طرق التصوير وطريقة من طرق التلحين - بين الماضي و الحاضر، والحالات المتضادة، و (الفواصل المتساوية في الوزن والقافية) و (الكلمات المتآلفة الحروف مع اتزان الإيقاع في الآيات والفواصل وسريان موسيقى داخلية في بناء التعبير، موزونة بميزان شديد الحساسية تمليه أخف الحركات والاهتزازات، وقد يتغير نظام الفاصلة بين الطول والقصر، ويتغير نظام التقفية .. فتنوع أسلوب الموسيقى وإيقاعها في القرآن يتنوع بتنوع الأجواء التي تطلق فيها... أما الحركة.. فتتنوع بين السريعة والقصيرة، بين القوية والمسترخية.. مع (تطريب) و (تموّج) و (استرسال) .. حسب التكوين الموسيقى للجملة، بين العمق والسَّعة، بين الطول والعرض والارتفاع ليشترك في التشخيص، كذلك (المدَّات) المتوالية المتنوعة في التكوين اللفظي للآية تساعد في إكمال الإيقاع وتكوينه واتساقه كل ذلك يفسر الاتزان الخارجي في النغمة لا الروح الداخلي فيها، ذلك الروح مرده إلى خصائص غامضة في جرس الحروف والكلمات، يدركه من يقرأ التعبير القرآني في حساسية ورهافة.

ولعلنا - ونحن نستعرض جماليات القرآن - بهذه الاستفاضة من خلال رؤية (سيد قطب) لها.. فاننا لندرك أن الفنان التشكيلي (المتأمل).. يشوقه أن يعمق نظرته الجمالية انطلاقا من هذا العمق الهائل والكبير الذي يفيض به القرآن الكريم.. من مشاهد وصور ذات مقاييس متناسبة بما يُعرف (بوحدة الرسم). حيث تقتضي القاعدة أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة، فلا

تتنافر جزئياتها، فضلا عن (توزيع أجزاء الصور) - بعد تناسبها - على الرقعة بنسب معينة حتى لا يزحم بعضها بعضها، ولا تفقد تناسقها في مجموعها.. وكذلك (اللون الذي ترسم به) (والتدرج في الظلال) بما يحقق الجو العام المتسق مع الفكرة والموضوع.. وتظهر في أجواء الصور القرآنية (لمسات سريعة دقيقة) و (لمسات عريضة قد تجمع بين الأرض والسماء) وبين مشاهد الطبيعة ومشاهد الحياة، حيث تتسع رقعة الصورة، على أساس من التناوب بين (الوحدة الكبيرة) و (الوحدة الصغيرة).. «أفلا ينظرون الى الإبل كيف خلقت ، وإلى السماء كيف رفعت، والى الجبال كيف نصبت، والى الأرض كيف سطحت» ؟ إنها ريشة خلاقٍ عظيم تجمع بين السماء والأرض والجبال والجمال ، في مشهد واحد!!. حدوده تلك الآفاق الوسيعة من الحياة والطبيعة.

كل هذا التناسق الفني في الصورة والمشهد في الجزئيات والكليات.. لكنه لا يتركها دون إطار خارجي يحتويها، فينسق الإطار العام للمشهد ويطلق من حولها زخارف ايقاعية موسيقية يناسب هذا كله.. بما يوحي بجو من الألفة والحنان اللطيف.. والرضى الشامل والشجى الشفيف..

«والضحى. والليل إذا سجى، ماودَّعك ربُّك وما قلى ، وللآخرة خير لك من الأولى، ولسوف يعطيك ربُّك فترضى ، ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى».

هذا الجو الأليف من الحنان والشجى ينسرب من خلال النظم اللطيف العبارة، الرقيق اللفظ، من هذه الموسيقى السارية في التعبير، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوئيدة الخطوات، الرقيقة الأصداء، الشجية الايقاع ومن جماليات الصورة في القرآن ، (تناسق إخراجها).. بما (يؤثر) في المشاهد أو المتخيل.تتجلى في مدة عرض الصورة، والتوكيد عليها وابرازها.. أو المرور عليها مراً سريعا، فبعض المشاهد يمر لمحا خاطفا، يكاد يخطف البصر لسرعته، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحظه، وبعض المشاهد يطول ويتم التوكيد عليه. وبعض هذه المشاهد حافل (بالحركة).

(واضرب لهم مثل الحياة الدنيا، كماءٍ أنزلناه من السماء ، فاختلط به نبات الأرض ، فأصبح هشيماً تذروه الرياح)..

لقد استُخدم النّسق اللفظي في تقصير عرض المشهد..

ومثل ذلك قوله تعالى:

(اعلموا أنما الحياةُ الدنيا لعبٌ، ولهوٌ وزينةٌ، وتفاخرٌ بينكم، وتكاثرٌ في الأموال والأولاد، كمثل غيثٍ أعجب الكفّار نباته ، ثم يهيج فتراهُ مصفراً ثم يكون حطاماً).

فقد أطال عرض شريط الحياة الدنيا - كما يراه الكفار - ثم يختم المشهد بنهاية سريعة مباغتة.. نلاحظ أحياناً احتدام الصورة والمشهد، كأن لمسات الريشة السريعة العنيفة تخط لمسة هنا ولمسة هناك، ثم تطوى اللوحة كلها، كأنها ما عرضت قط.. وقد تبدأ الصورة بلمسات سريعة ثم تسير تفاصيل الصورة سيراً مديداً لتشخيص الحدث والتأكيد عليه وتثبيته أمام الناظرين (كمشاهد يوم القيامة) فتارة تكون الإطالة (باللفظ المخيل للتكرار) ومرة تكون الإطالة (بالنّسق اللفظي) كالتفصيل بعد الإجمال، مع عرض الأجزاء بالتفصيل.. ومرة تكون الإطالة (بتفصيل الحركات وتعددها) وبالتكرار الذي تخيله الألفاظ معاً.. ومرة تكون الإطالة (بوقف حركة المشهد وإخلائه من كل ما يشعر بالحركة، وقد تشترك الوسائل الماضية كلها في إطالة عرض المشهد، فيستخدم النسق اللفظي وتذكر التفصيلات ، ويوقف عرض المشهد في بعض حلقاته (فاذا نفخ في الصور نفخة واحدة، وحملت الأرض والجبال فدكتا دكة واحدة، فيومئذ وقعت الواقعة، وانشقت السماء فهي يومئذ واهية، والملك على أرجائها، ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذٍ ثمانية، يومئذ تعرضون لا تخفى منكم خافية».

ومن نماذج الإطالة المقصودة مواقف الموازنة بين صورتين متقابلتين إحداهما في الحياة الدنيا والأخرى يوم القيامة وتطول المواقف التي تعرض فيها قدوة فيالرؤيا (من البصر الى البصيرة)..

كـيـف لا .. وهذه الروح الخـالـدة زودت هذا الإنسـان بروحٍ مـن لدُنهـا « ثمَّ سـواه ونفخ فـيه من روحه ».. ونتسـاءل عن هذه الروح وطاقاتهـا.. فلا يسـعفنا العـقل «ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلاّ قليلا »..
وما دام الأمر كذلك. فالحقل المعرفي للروح لا نهائي.. يحاول الإنسـان أن يسبر غـوره فـلا يصل... سواء بـالعلم أو بالفن.. وليس سراً أن تـتوق هذه الروح الى الحرية كلما قـيدها رماد الجسد.. توّاقة إلى العودة لباريها.. معراج آخر لها.. بعد هبوطها من العالم العلوي.. لنردد مع ابن سينا.

هبطت اليك من المحل الأرفع ورقـــاء ذات تعـــزز وتمـنُّع

محجوبة عن كل مقلة ناظرٍ وهي التي سفرت ولم تتبرَمعِ.

ومن هنا..

فـاللوحة.. كـما الشـعر.. كـما الموسيقى.. سفـر دائم الى اللامرئي، رؤية تتـخلق في المدهش وتتـدفـأ على نار الدهشـة وحطبـهـا، غُـرْبَةٌ عن المألوف والسـائد، اختراق قـشرة الحيـاة تعرية.. وجلجةٌ.. وصليب.. اتحاد بالمطلق وتحرير للذات الانسانية من أصفادها.. هذه الذات ، الحـائرة ، القلقة في عـالم متـغير ونسبي وخادع ومزيف.. ولذا فـإن العـقل والمدركـات الحسـيـة لا يمكن الركـون اليـهـا في وعي العالم بشـكل مطلق وتام وناجز.. لأنها قاصرة وغير مجهزة..
يقـول «وليم بليك» [إن مـدركـات الإنسـان ليست مقـيـدة بأعضـاء الإدراك]..
ومن هنـا.. فـان «الفنان» رؤيا..خـالقـة، يتـمـثـل الواقـع ويـعـيـد صيـاغـتـه في (لوحـة) أو (قـصيـدة) أو (مـقطعـوعـة مـوسـيـقـيـة) بعـلاقـاتٍ وأنماطٍ جـديدة سيـتجاوزها بعد أن يبدعها ويعـيد تخليقها من جديد .. بواسطة (الخيـال الحر) (المنطلق) معتمداً على (حدس اللحظة) - حسب تعبير باشلار - .. هذاالحدس المبـدع يحلق في أفق الـرؤيا والزمـان الميـتـافـيـزيقي المطلق .. ليـرسم عـوالم (الخيـال) و (اللاوعي) من تأمل الوجـود بحس (صوفي) عـمـيق.. فـينشـأ من هذا الإيقاع (حوار) في لحظات التكشف والتجلي المبدعة.. لملاقـاة الحقيـقـة.. وؤية الفنـان.. إحدى الطاقـات الكبرى الذي أسبغ الله بهـا نعـمـة على الوجود

لأنها طاقة حيوية يقظة، لوعي العالم، دون أن يجرفها الزمن الفيزيائي / اليومي ... الذي يطحن الناس بين تروسِ آلاته الجبارة.. فطوبي لمن أصغى الى هذا الحوار وطوبى لمن أشعل حطب الدهشة في روحه، لينبض اللامرئي من المرئي (يخلق الحي من الميت ويخلق الميت من الحي) .. طوبى لكل مبدع يحاول عبر وسيلته التعبيرية أن ينقد الإنسان من مشاعره العدمية ، وإحباطاته بوساطة. (الفن والخلق بمستوياته) ليحرره من الاعتباد والاستنقاع والتفسخ باليومي، والعروج به إلى مدن الروح فوق هذه المدن المحنطة..

الجانب التطبيقي

للشعرية البصرية

وكانت بحق .. نقطة بارزة في مسيرة الفن التشكيلي العربي المعاصر.

الإيمان ليؤثر طول عرضها في الوجدان.

ويختم سيد قطب، عرضه لجماليات الصورة على هذا النحو «تكشف الصوة في القرآن عن آفاق وراء آفاق ، من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح ، إلى سردٍ غذب، إلى معنى مترابط، الى نسق متسلسل، إلى لفظ معبر الى تعبير مصور، الى تصوير مشخص، الى تخييل مجسم، الي موسيقى منغمة، إلى اتساق في الأجزاء إلى تناسق في الإطار ، الى توافق في الموسيقى، الى تفنن في الإخراج وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز..»

هكذا تصبح الصورة حركة استكشاف للعالم وللإنسان ، ويصبح المصور الملون الفنان محاوراً تفاصيل الوجود، يسبر ذاته ويتقصى سيرورة الواقع وما تحته، فتنبض الأشياء في لحظات (الحدس) و(الإشراق) و(تمرئي الذات على الذات) : فاذا (اللامرئي) يولد من المرئي.. يعاين الخَلاقُ (ولادة الحقيقة ، أو ما يخيل اليه أنها الحقيقة..) .. فاذا واجب الوجود بغيره ، يتماهى بواجب الوجود بذاته.. لحظة تزدلف (الأنا) من (الهو) .. قاب قوسين أو أدنى، يعاين كل منهما الآخر.. معاينة (البصيرة / لا البصر) .. فينشأ جوٌ أليف خارج

قيود الزمان والمكان.. تصبح (الأنا) هي الزمان والمكان فتندغم في لحظات العشق والنشوة بالمطلق الأبدي والسرمدي.. في موقف (المثول) يتحقق (القبول) [فتلقى آدم كلمات من ربه فتاب عليه].

فهل لنا أن ننحدر الى السهول الفسيحة للابداع التشكيلي العربي المعاصر.. لنتأمل «ونرى رأي العين» ولادة اللامرئي.. ولنستمع حوار الإيقاع الصوفي» فنتشي بما نرى وما نسمع...

هذا ما تدعونا اليه تجارب المبدعين..

أجد من توازن النظرة المنهجية.. أن نقوم باستقصاء أمثلة حية، اتبعت طريق (الرؤيا) .. ودخلت مدائن الفن والدهشة.. في الفن التشكيلي العربي المعاصر..

ومثّلت - بمستويات متفاوتة - مقولة الشعرية البصرية .. بجانبهاالصوفي تحديدا سواء بوساطة (الحرف العربي) أو (التجريد الهندسي) أو (اللوني).. وكانت بحق .. نقطة بارزة في مسيرة الفن التشكيلي العربي المعاصر.

الإيمان ليؤثر طول عرضها في الوجدان.

ويختم سيد قطب، عرضه لجماليات الصورة على هذا النحو «تكشف الصوة في القرآن عن آفاق وراء آفاق ، من التناسق والاتساق، فمن نظم فصيح ، إلى سردٍ غذب، إلى معنى مترابط، الى نسق متسلسل، إلى لفظ معبر الى تعبير مصور، الى تصوير مشخص، الى تخييل مجسم، الي موسيقى منغمة، إلى اتساق في الأجزاء إلى تناسق في الإطار ، الى توافق في الموسيقى، الى تفنن في الإخراج وبهذا كله يتم الإبداع ويتحقق الإعجاز..»

هكذا تصبح الصورة حركة استكشاف للعالم وللإنسان ، ويصبح المصور الملون الفنان محاوراً تفاصيل الوجود، يسبر ذاته ويتقصى سيرورة الواقع وما تحته، فتنبض الأشياء في لحظات (الحدس) و(الإشراق) و(تمرئي الذات على الذات) : فاذا (اللامرئي) يولد من المرئي.. يعاين الخَلاقُ (ولادة الحقيقة ، أو ما يخيل اليه أنها الحقيقة..) .. فاذا واجب الوجود بغيره ، يتماهى بواجب

الوجود بذاته.. لحظة تزدلف (الأنا) من (الهو) .. قاب قوسين أو أدنى، يعاين كل منهما الآخر.. معاينة (البصيرة / لا البصر) .. فينشأ جوٌ أليف خارج قيود الزمان والمكان.. تصبح (الأنا) هي الزمان والمكان فتندغم في لحظات العشق والنشوة بالمطلق الأبدي والسرمدي.. في موقف (المثول) يتحقق (القبول) [فتلقى آدم كلمات من ربه فتاب عليه].

فهل لنا أن ننحدر الى السهول الفسيحة للابداع التشكيلي العربي المعاصر.. لنتأمل «ونرى رأي العين» ولادة اللامرئي.. ولنستمع حوار الإيقاع الصوفي» فننتشي بما نرى وما نسمع...

هذا ما تدعونا اليه تجارب المبدعين..

شاكر حسن آل سعيد

«إن وهماً فنياً لا يعيش إلا على وهمٍ واقعي، ولكن أي وهم واقعي لا يعادل تلك الرؤياالقصوى، إن كوناً بأكمله - بنجومه ، وشموسه ، وأقماره، بفضائه الجم الأبعاد ، ممكن أن يطالعنا في سلسلة من اللوحات وإن أي مخلوق قد لا يرى بالعين المجردة يمكن أن يتجسد في لوحة».

[شاكر حسن آل سعيد].

شاكر حسن ال سعيد.. رائد من رواد الحركة التشكيلية في العراق وأحد مؤسسي «جماعة بغداد للفن الحديث» التي ترأسها الفنان جواد سليم في عام ١٩٥١ وكان شاكر حسن آل سعيد من منظريها ، بدأ متأثراً بالفن الأوربي لا سيما (سيزان ، فان غوغ، والوحشيين) ثم اكتسب تأثيرات عربية واسلامية وشعبية في منتصف الخمسينات فهو يقول، كنت من أوائل الفنانين العراقيين الدين عمقوا مفهوم التراث في الفن العراقي الحديث (١). وقد أسس في السبعينات (جامعة البعد الواحد) ، وهو يرى العالم كوحدة وجود صوفية، يقول الدين عمقوا مفهوم التراث في الفن العراقي الحديث (١). وقد أسس في

السبعينات (جامعة البعد الواحد) ، وهو يرى العالم كوحدة وجود صوفية، يقول : إنني أفنى في فني وفي عالمي.. كما يفنى الخط فيما بين السطوح.. ومثلما قال عبدالقادر الجيلاني سأقول لجمهوري «موتوا في وقد حييتم، أي أحيوا حيواتكم في وعي العمل الفني وليس في حياتي أنا،.. إذن فلسوف تحيون» حياة حقيقية(٢). ويتابع شاكر حسن وهو يتماهى في عالم الصوفي الكبير «الجيلاني» قائلا «كان على استاذي قبل أكثر من سبعمائة عام أن (يقطر) ذاته فاستنتج ما يلي « إذا كانت المعرفة كاملة في القرآن، - كلام الله - فإن فهمنا لكلام الله يقتضي التشرب به، أي تحويله من معرفة لغوية، الي معرفة وجودية،، هنا كان على تصوره الأبعادي - لحضور المعرفة - أن يتحول إلى تصور زماني، أي أن يفكر بأن المحور المكاني لكلام الله لابد أن يصل به في حجمه (ككتاب) إلى حجمه (كمجرد) الى (نقطة)، أما كيف كان عليه أن يتصور كلام الله زمانيا فقد قال هو في ذلك : «وعلم النقطة في الأول في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب (هو) ، وعلم غيب هو (ليس كمثله شيء) ولا يعلمه إلاّ (هو).

فاذا حاولنا دخول عالم «شاكر حسن آل سعيد» الصوفي.. فانه يقول لنا عند باب (شهوده وعرفانيته) «.. أما رحلتي في المعرفة الإبعادية ، فتقتضي اختزال الكثافة في السطح، أي التخلي عن رؤية سيزان برؤية الفنان الحضاري في الشرق، ثم اختزال السطح في الخط أي البعد الواحد، ثم اكتشاف معنى الخط».. يتابع شاكر حسن سرد تجربته وتكوينه الفني «وهكذا عرفت أولا كيف أرسم الخط عن طريق الظل والضوء ككثافة متدرجة في مجال الدرجة الكونية، ثم اكتشفته ثانيا كفراغ عن طريق رسم «الشقوق» العقلية في اللوحة ، ولازلت أجهل الكثير عنه، ولكن اللوحة ظلت عندي ماثلة في بعدين، إني لا أزال أتشوّق الى مزيد من المعرفة.. ».

---

(١) رحلة رائد تجربة البعد الواحد - اياد موسوي . العربيم (١٩٨٠٠)

(٢) المصور نفسه..

لقد حاول شاكر حسن أل سعيد تعميق رؤيته الصوفية بوساطة البحث في (الشكل) و (المضمون) في محاولة منه لسبر ألغاز الكون والإنسان .. وهو يحاول أن يختزل العالم في بعُد واحد، عبر تحقيق بنية متكاملة لعمله الفني، هذه البنية التي يطرحها كنظام في العلاقات الشكلية، إنها (اللون) و(الدرجة) و (المسافة) وكل مفردات لغته الحسية التشكيلية، - أي ما يحسه بصريا - أولا .. كي يتاح (للبصيرة) أن تحسه، وقد أفضى به الأمر الى كتابة (عباراته) بشكل مقروء، ولتعميق تواصله مع جمهوره جعلها جملاً مجزوءة أو كلمات مجزوءة.. هكذا اختلط (الحسي) ب- (اللاحسي) (المرئي) بـ (اللامرئي) في عالم شاكر حسن، فهو يتطلب من قاريء لوحته بصريا ومعرفيا أن يتجاوز معرفته الشكلية واللغوية أي بعد أن يتخلص من معرفته المسبقة، فيتهيأ ليدخل مرحلة (الكون) كي يتحول الى (قلامة أظفر) أو (ذرة) في هباء الكون.. ومن هنا أمعن شاكر حسن في اختزال الأشياء كوجود مادي الى (خطوط) أو (نقاط) غائمة الملامح ضائعة في كون سرمدي.. شاقولي أو أفقي..

يروي شاكر حسن عن هذه المرحلة قائلا «فكرت في بنية عملي الفني كعالم من القيم التشكيلية واللغوية، كان ذلك مبهما أول الأمر، فلقد اخترت اعتباطاً معنى أن أقتبس (الحرف) في رسومي، ثم استنتجت - بعد لأي - من الزمان أن دراسة وجود الحرف في اللوحة ، يقتضي تطويعه لحساب اللوحة، وأصبحت الحروف المستعارة ضروبا من الحلزونيات والأشكال العمودية والأفقية المستقيمة أو المنحنية.

أنها تطمس ما هية الحروف اللغوية حتى (بأصواتها) حتى أصبحت اللوحة هشيماً من الحروف أرسمها معبراً فيها عن ذاتي وعما آلت اليه في محيطها..»

فاللوحة لدى شاكر حسن وسيلة لتوصيل فكرة الفنان وأحساسه ، واسلوبه وتقنياته، فهي وجود بنيوي، أو بنية تشكيلية انعكست عليها معالم الوجود ،

ولهذا فانه يتحدث عن (حوار الايقاع الصوفي مع (ذاته) في فضاء (نوره الداخلي) لابراز (اللامرئي) : فيقول:

«إني أرسم مطوراًرؤيتي من كونها (حوارا ما بين الفنان والمحيط، إلى كونها وجودا مستقلا للوجود الفني، كلوحة مقتطعة من المحيط نفسه، وفي هذاالحال. يتضح لي أن تجسيد العمل الفني (كبنية) مادية وثقافية معاً يعتمد على مدى إمكانيتي في حجب (ذاتي) الفاعلة، عن اللوحة وكذلك في تجنب إشكالات حضور الجمهور وذوقه على حساب الفنان، وهكذا فإنني في اسلوبي التأملي كتجريد بنيوي (Struotural abstractinso) أحاول أن احقق موضوعية المجازي الفني.

يحاول الفنان شاكر حسن آل سعيد في تجربته (الحرفية / الصوفية) التأكيد على انعكاس المرئي على اللاوعي، ثمة صلة بين زخارف فن الفخار لعصور ما قبل السلالات في العراق والمتمثلة بتحويرها لأشكال النباتات، وما بين بعض ضروب الخط الكوفي، كالكوفي المظفور، ومثل ذلك ما يمكن أن نقول به في العلاقة بين الخط الكوفي المربع والخط المسماري.. ويرى (آل سعيد) أن الخط العربي بما تمايز به من طبيعة معينة في انحناءاته واستقاماته ونهجه الاستمراري على محور أفقي، يعبر عن طبيعة مماثلة في أعماق الذات الإنسانية وأن الفنان ما كان ليبدع في أدائياته الخطية واللونية لولا تأثير الطفولة وحياته الجنينية، والمرتبطة باللاشعور التاريخي والحضاري المتعلق بتكون ايقاعية الحرف وشخصيته القائمة بذاتها..

وهكذا فان مقولة «هيدجر» تصح إذ يقول:(١) «إن اللغة ، أو القول، أداة الإنسان لتحقيق العلانية وإظهار المستخفي، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي» .. هذا الحوار الإيقاعي الذي يتم بين الفنان واللغة ، يكشف

---

(١) فلسفة الفن / زكريا ابراهيم ص ٢٧٢.

(٢) البنية اللاشعورية للحرف العربي - شاكر حسن آل سعيد - مجلة / فنون عربية ع / ص ٦٥.

(٣) الحرية في الفن - شاكر حسن آل سعيد ص ٣٠ - ٣١

عن معنى تجاوز الظاهرة نحو الظهور، وتداخل الحياة والموت للتوجه الى الحقيقة.

وحين يبدأ الفنان حواره مع الحروف وطاقاتها التعبيرية لينجز أشكالاً مرسومة فإن عملية استعادة من الباطن الى الخارج ، تتم لإبراز المحتوى الداخلي للوعي الإنساني، المنطوي على فحواه الاجتماعي.. وهكذا يرى شاكر حسن آل سعيد، أنه في الوقت الذي يتقرر فيه البناء الظاهري للحروف والكلمات والعبارات والجمل فإن الفنان يعبر عن وجوده وعمقه التاريخي والحضاري، وهذا ما طرحه (آل سعيد) في نظرته حول (البنية اللاشعورية للكتابة العربية»(٢).

وفي الجانب (التأملي) (الصوفي) .. يطرح شاكر حسن آل سعيد.. في كتابه (الحرية في الفن).. منطلقا من عالم الواقع، وعالم الفن، وما بينهما فروق شتى.. فالواقع أو العالم الخارجي مطلب الإنسان العادي، للامتداد نحو هذا العالم والتواصل معه، في حين أن الحركة المتحققة في العمل الفني هي حركة ذات وضع خاص.. يمتد الى العمق.. ولهذا فو يرى «أن فنا لا يتجاوز واقعه كسطح هو فن محكوم عليه بالجمهود »(٣).. ومن هنا فان حدود العالم الفني ليست سوى المسافة بين (النقطة) و (الكون) .. فاذا كان للفنان أن يبصر كل شيء على مسافة مستطيلة مثلا، فذلك المستطيل هو جسم هذا العالم المادي. وليس حدوده، ومعني هذاأن مجرد نقطة بسيطة هي شكل كامل، شأنها في ذلك شأن أية مساحة مرسومة كافية لأن تمثل حدود العالم.. ويطرح شاكر حسن آل سعيد نظرية أو نظرة في (التعبير الحيوي) . عبر التعبير الفني الذي يمر في عدة مراحل هي (مرحلة التجاوز) و (الشعار) و (الرفض) و (الرؤيا) و (الوهج) . ويعترف أنها مراحل متداخلة، وليست متسلسلة تماماً، وليست تسميتها بهذه الدقة.. فالوعي الابداعي هو (تجاوز مستمر) للكشف عن الحقيقة، إنه يقظة ضمير، أو وضوح البصيرة أو مرحلة الكشف.. فما أجمل أن يسحرنا تناسق عناصر اللوحة، وما أفدح أن يفتننا تكامل أجزائها من الناحية الفنية فحسب، لكنه تناسق مغر سرعان ما ندرك زيفه حينما نخلد الى واقعنا

الراهن فجمالية اللوحة الفنية الحقة انسانيتها وتطورها الانساني (إن الحقيقة الفنية كوعي متجاوز ليست (أملا ولا يأساً) ولكنها التطور الذي لا يقر له قرار..)(١) ويؤكد آل سعيد أن الفن الشكلي يعبر عن تواشج العلاقات بين الأشياء.. (الانسان والحيوان والنبات والجماد) أما بالنسبة للفن[اللا - شكلي) فالمشكلة تظل مشكلة قيم. وصراع بين (الزائف) و (الحقيق) .. وهو إذ ينكر الزائف والمظهري يمرُّ بمرحلة (الانزياح عنه) و (تشويهه) هذا التشويه للزائف هو وسيلة للتعبير عن الوعي.. لأنه إنكار لكل ما هو حيوي للتعبير عما هو حيوي، والعمل الفني أبعد من كونه جمالا فحسب. ولا بد من إعادة النظر في عناصر العمل الفني (فليعبر اللون عن الخط.. عن الشكل.. عن المنظور).. و (لتفنى حقيقة كل عنصر على حدة لتذوب جميعها في وحدة شاملة، لننكر استقلال العنصر وفرديته من أجل ظهور التجانس الكلي، إنه انكار الشخوص، وانكار العناصر الفنية، للتوصل الى بناء جديد.. ويتصور شاكر حسن أن الرؤيا هي ما تجمع بين رمزية الأحلام ورؤيويته الفكر الإبداعي.. أي ايديولوجية الفنان الطوباوية(٢)، ففي العمل الفني رؤيا هي نتيجة حس وتصور وتمثل ذروة الصراع بين الإنسان والعالم الخارجي لإبداع عالم جديد.. تهب معنى للوجود هذه الرؤيا : هي عملية إبداع صرف لا تعتمد على حسابات دقيقة عقلانية لأنها هي المجال الحيوي لحرية الفنان، القائمة على (الحدس) .. حدس للجمال في الأثر الفني، كل فن يعتمد على الحسابات الدقيقة هو فن (زخرفي) (عقلاني) .. يفتقد أهمية (الرؤيا) ولا يعبر عن (حرية) الفنان، بل يعبر عن مهارة أدائية فحسب.. ولهذا فإن الانجذاب العاطفي / الميتافيزيقي القائم على حوار الإيقاع بين المرئي واللامرئي هو (الحدس) الذي هو (الرؤيا) .. وهذا ما عبّر عنه (المتصوفة) في فيوضهم وإشراقاتهم.. مثلما عبر عنه الفنانون التشكيليون العرب المعاصرون.

---

(١) المصدر السابق . ص ٥٠.

(٢) المصدر السابق . ص ٧٠.

وجيه نحلة

مَرّ وجيه نحلة المولود في بيروت عام ١٩٣٢ . بعدة مراحل تشكيلية، ابتداءً من محاكاة الطبيعة، وانتهاء الى تجريدها وابداعها.. وأولع وشغف بالنور واللون. إذ يقول(١) «أنا انسان خلقت في الشرق - في لبنان - منذ طفولتي لعبت بالألوان وتطلعت الى الجمال.. في مشاهدة الطبيعة ، خاصة في الربيع ، حيث النور والألوان والزهور ، يتسرب ذلك دون أن أشعر الى مخزوني الداخلي،، يتراكم مع الوقت، وعندما يبلغ الانسان سن الرشد الإبداعي، ينفتح هذا المخرون ويبدأ فاعليته، ويأخذ طريقه الى المسار الفني، في المخيلة، في العمق، في الداخل، هناك النورانية ، هناك اللونية، هناك الشفافية، إذن المخرون المتراكم تفجر»..

من هذه الرؤية (التأملية) و(الشفافية).. بدأ وجيه نحلة يجمع بين (المادي) و (الروحي) في لوحاته ذات الحوار الجدلي بين (الخط واللون والنور).. ومندغماً بالتراث والفولكور والقص الشعبي.. وضاربا في عمق الحضارة (الفينيقية) بين أعوام ١٩٥٨ - ١٩٦٠ .. وظل مشغولا (بالزخرفة / وفنون الأرابيسك) في الستينات .. لكنه كان يرفض (القواعد) لصالح (الرؤية الابداعية) .. كان استاذه الشيخ «محمد المناصف» يريد تعليمه قواعد الخط العربي : يقول وجيه نحلة ، وراح يعلمني القواعد الاثني عشرة،... وكان يقول : لا تخرج عن القاعدة وأنا أصر على الخروج عن القواعد، أصرّ على الانعتاق ، لم يخلقني الله لأتبع شخصا منذ ألف سنة، أنا ضد التبعية وضد التقليد وضد تقديس الجوامد..»(٢).

وفي عام ١٩٦٦ ، راح وجيه يطور تجربته من (الزخرفية) الي (الحروفية) في إطار تكوينات هندسية (ذات بعدين) مربعات ومستطيلات،.. وهي تطرح

---

(١) مجلة الجدار / السنة الأولي - العد الثاني . من طور (ألون الهواء بالأزرق والنور بأقواس قزح) أجراء زهير غانم . ص ٢١.

(٢) المصدر السابق.

إطار تكوينات هندسية (ذات بعدين) مربعات ومستطيلات،.. وهي تطرح (حوارا صوفياً) في تواشجها وتداخلها.. ثم بدأت اللوحة تأخذ بعدا سماويا وآخر أرضيا حين كان يقسم لوحته الى (علوي) و (سفلي) بينما يترك الوسط (بؤرة اللوحة / للعبة الحروف) ثمة إحساس (تناظري) (ترداديِ) (موسيقى) تشيعه الحروف .. من الداخل الى الخارج من (بؤرة الوجود) الى الفضاء اللانهائي.. ويترك للحروف مهمة ايجاد ايقاعات متداخلة.. بين الجسد المتحرك الذي يتوق الى الحرية والانطلاق ، على شكل (خيول منطلقة) أو (حركات صوفية / مولوية) أو (راقصات) في ثياب شفافة وموظفا تقنيات (اللون) لبث (الضوء) و (النور) لإعطاء بعد (روحي شفيف) هذا التداخل بين (الضوء واللون) بين (الايقاع الحروفي والحركة التعبيرية) جعلت من فن (وجيه نحله) ابتداءً من عام ١٩٦٧ علامة بارزة في تأصيل (اللوحة العربية / الاسلامية) لا سيما ونحن نبصر تماهي (أقانيم الروح والجسد) بحركة صوفية / تعبيرية جعلته يقترب من (المنمنمات) الاسلامية ، ويستفيد من (الحرف) و (اللون) و (الوحدات الهندسية) ذات الدلالات الروحية المندغمة في المطلق والسرمدي، ومنتقلا في فضاء الله بغنائية ورهافة.

ويؤكد وجيه نحلة على (جدلية روحية) في أسلوبه بوساطة الصراع والتناقض بين (النور) و (الظلام) بين (السكون) و (الحركة) بين (اللون) و (الضوء) .. وباعثاً في هذا الصراع الكوني واللوني قوة تعبيرية نابعة من العمق الحضاري والتراثي (الفينيقي / السومري / النبطي / العربي) .. عبر أشكال وحروف تبرز هذه الجدلية، موظفاً اللون كطاقة تعبيرية بأسلوب (غنائي) (رومانسي) يظهر في انسانية وتآلف عدة عناصر في بنية العمل الفني.

ولهذا تسيطر (الحركة) بأنواعها (المتحدمة) و (الهادئة) و (الساكن) في لوحاته.. وفي مراحل لاحقه بعد أن ترسخت تجربة وجيه نحلة، راح يتنقل بين

---

(١) الحروف في بحر من الألوان – العربي العدد ٤٤٨.

(٢) زمن لكل الأزمنة – بلند الحيدري ص ١٥١.

جميع اتجاهاته السابقة ·من الواقعية / التراثية التزيينية) إلى (التجريديات الهندسية واللونية) وانتهاء (بالحروفية): ويظل في كل حالاته محافظا على (شفافية الألوان) وايقاعيتها .. التي تشيع جواً أليفا وحميما..

نري ذلك في استخداماته (الأزرق والذهبي) و (الديكوريات الاسلامية) و (النسيج والسدو) ومتمكنا من (لعبة التناقض) في (الأشكال والألوان: (الغائرة / والنافرة) و (الخضراء والحمراء) (الحارة والباردة).

عن تجربة وجيه نحلة كتبت (د. زينات نصار)(١) تقول:

«إن وجيه نحلة يلعب التناقض اللوني، بين الأرضية والشخصيات أو الحروف، ففي الوقت الذي يُذهب فيه الأرضية، يلوّن الأشكال الهندسية والشخصيات والعكس صحيح، فقد تحكم اللون الذهبي التفحيمي بمناخ اللوحة ، محاولة منه في تقليد دور اللون الذهبي المقدس في الفن البيزنطي والفن الاسلامي في القرن الوسيط» .. وتقول «.. ولكن وجيه نحلة مزج بين عالم من المنمنمات والأرابيسك مع الحرف واللون في وحدة هندسية مفعمة بالحس الصوفي» وكتب بلند الحيدري(٢) يقول: «.. يكاد يكون وجيه نحلة أبرز الفنانين اللبنانين الذين استخدموا الخط ضمن ضروبه المتعددة في الكوفي والنسخ والرقعة وتأطيراته الزخرفية ذات الطابع التوريقي والهندسي الناتيء والظلال المتدرجة في كثافتها لتجسيد كلماته وحروفها، وبروز دلالاتها اللفظية، مما ميزه بالصانع الحاذق الملم بأسرار مهنته «لكن وجيه نحلة يتميز اليوم بعفوية خطوط وحرية حركاتها وتعبيراتها وحسها الصوفي.

وأخيراً يحدثنا وجيه نحلة عن تجربته الروحية وانعكاس المرئي ، على روحه ليفيض الوجد الصوفي لديه، فيقول:

«أيقنت أن الحرف العربي، هو الذي يمثلني روحيا ، (القرآن) .. ثم يمثلني زمنياً لما فيه من حرية التشكيل، في الخطوط ، والدوائر والمستقيمات والأقواس والنقاط... ومن نزعة التأمل تكونت عندي نزعة للتحرر من كل ما هو مألوف.

اشتغلت (مولويات) و (لوحات صوفية) من اتصال بزعيم الصوفية في السودان ومن علاقاته مع (إخوان الصفا) و (الدراويش) في تركيا..

يضيف وجيه نحلة متحدثا عن تجربته الصوفية فيقول:

«لقد مارست التصوف ذهنيا، وليس كمذهب، بالتأمل والذهاب الى الأعماق، بالتأمل والانعتاق في الآفاق، لأصل الى حالة الفيض والإشراق».

محمد غنوم

الفنان محمد غنوم، من أبرز الفنانين التشكيليين السوريين الذين يطرحون - عبر الحرف العربي - رؤية صوفية : تستمد مقوماتها من (الطبيعة) و (الوجود) و (الإنسان) .. ، فالإنسان لديه هل هذا (الكل) الذي يزخر بتفاصيل الكون والطبيعة وتتدفق في مخيلته الأفكار والأخيلة..

في حوار لي معه ، قال:

« من ايقاع الطبيعة رسمت لوحاتي، من زهرة: من لحاء شجرة، من ضوء معين ما تسرب من شق صغير من نافذة.. حدد مسار ضوء معين في اللوحة،.. صحيح أن لغتي التشكيلية تحددها حروف ولكن كل هذه الحروف تشكل الكون والطبيعة والأفكار.. التي شكلتني مادياً ومعنويا وروحيا، أنا... ابن قرية صغيرة اسمها «جوبر» تحيط بدمشق عشت في بيئتها وطبيعتها الخلاقة، وكان يجرى في بيتنا فرع من فروع نهر بردى.. كان لهذا الجدول الذي يتفق ماراً ببيتنا ،.. أكبر الأثر في مد لوحاتي بماء عذب يفرش الألوان، على مساحات اللوحة».

من هنا إذن : يبدأ ايقاع الحوار التأملي الصوفي لدي الفنان الدكتور محمد غنوم.. وكان يمارس خلواته مع ذاته فوق شجر الغوطة.. وعلى مرمي النظر.. كان قاسيون شامخا في الأعالي.. هذه الانتقال الروحي بين الأرض والسماء، ولد في أعماقه ربطا روحيا بين (الأرض) و (السماء) بين (الانسان والخالق)

بين (المادي) و(الروحي..) ..هكذا يتشكل ايقاع اللوحة.. في اللون (الأزرق) الأثير الى محمد غنوم.. أليس الأزرق هو لون (السماء الصافية) و (البحر) و(الماء) حين تنعكس عليها هذه السماء ، هذا الربط بين العلوي والأرضي.. شكل رؤيته اللونية، والايقاعية ، والتشكيلية، وهذه الحركة في الطبيعة تارة وهي تميل تحت وطأة الرياح. وتارة تصفو وترق .. تارة تسطع الشمس صريحة، وتارة تختفي، هذه الحركية والتبدلات في الطبيعة انعكست كلها في لوحات محمد غنوم الصوفية.. يقول:

«.. لي مع الطبيعة حوار دائم، مع أوراق الشجر، مع النور مع الشمس، مع الجداول، ومع نفسي ، والإنسان .. لا أترك الطبيعة.. رغم أنني أسافر الى كل بلدان العالم واطلع علي تقانات فناني العالم، لكنني لا أجد روحي ورؤيتي إلاّ في (محليتي) في بيئتي وتراثي.. ووطني.. والفن ليس مساحات لونية، إنه فكر، ولا تولد اللوحة مصادفة هكذا لوحدها.. لا .. هناك (حمل) و (مخاض) و (ولادة) تستمر في رؤية الفنان آتية من آلاف السنين.. والطبيعة هي المعلم لكل مبدع، شاعرا كان أم موسيقيا أم ملوناً. ورساماً،.. بدأت من الطبيعة أرسمها بشكل مباشراً ثم بدأت الخص مفرداتها وجردتها ثم وجدت نفسي في ايقاعات الحروف ، وفي اللامرئي النابع من جماليات الخط العربي فانفتحت الرؤيا وأصغيت لهمس الحروف العربية، فأطرب .. بدأت أولا.. بعزفي على الحروف بشكل بدائي ، فطري، وتلقائي، لكني سرعان ما أخذت نفسي لأتعلم فنون الخط وأصوله وقواعده، وتتلمذتُ على يد عدد من الخطاطين.. فمن يريد أن يسير في مجال الخط العربي لابد أن يتعلم الأصول والقواعد.. لكي يمتلك الفنان - قبل أن ينطلق ليرسم حسب إبداعه - تقنيات الحروف .. ومهاراته التشكيلية الأدائية، قبل أن ينطلق الى طاقاته التعبيرية..».

محمد غنوم - كفنان ، يجرب في لوحاته (الخطوط) الهندسية ، وتندرج فيه أنواع الخط الكوفي.. والخطوط اللدنة التي تعتمد خطوطه على (اللين) ..

وجرب جميع هذه الخطوط في لوحاته.. واستوعب التراث الفني والابداعي.. وهو يحاول إفراغ ما اختزنته ذاكرته في لوحاته (الشعرية) ذات المناخات التأملية، الدينية، الصوفية.

[شعرية اللوحة]

وحوار الايقاع الصوفي

لا يحاكي محمد غنوم الواقع بشكل مباشر.. فنرى الانزياحات الدلالية ، المشهدية في لوحاته عبر ايقاعات الحروف وتناظرها ، وتركيزه على بؤرة اللوحة.. فهي تارة تنبثق من الداخل الى الخارج وتارة من الخارج الى الداخل.. كما الأفكار ..وفيوض الروح.. وتتجلى شعرية لوحات محمد غنوم.. أولا (بموسيقيتها).. فالخط العربي قائم أساسا على (الموسيقى) بمداته وهارمونيته وتجانسه وحركته المنسجمة.. وهو يحاور (الحروف) .. و(الألوان) الهادئة .. خاصة (الألوان الباردة) ..التي يبعث في فضائها لمسات لونية (حارة) .. (حمراء ، وصفراء) في فضاء من الزرقة النبيلة.. (الأزرق البروسي) الذي يتكشف بدرجات لونية آسرة.. حين تتسرب اليها أضواء خافته أو ساطعة..هذا (التواري) و (التكشف) هذا التعاكس.. والتناظر.. والتقابل.. أو الانفلات المفاجيء... الى الأفق .. أو الانصباب الهابط من الأفق الى قاع اللوحة السحيق.. وتداخل الحروف بحميمية وتآلف.. كلها تشكل العناصر الشعرية في لوحات محمد غنوم.. و (الحركة) تتصاعد هادئة أولا.. عبر حروف دقيقة - كما حالة الإشراق الصوفي الناتج عن التأمل، فإذا استبد الوجد وأخذته حال النشوة الصوفية .. دخل في حالة (محتدمة) .. فترقص حروفه كما رقصت روحه ، في (حضرة / مولوية / دائرة) .. فنحس الحركة المتوازنة ، ونسمع تأوهات الصوفي وآهاته (إنه كان أواهاً) .. فيردد الى مالا نهاية لفظ الجلالة (الله.. الله.. الله.. الله.. الله......)

وبين الفينة والأخرى.. تتعالى نبرة الصوت (فيطلق كلمات الله) بوتيرة

أعلى ونغم حاد.. وهكذا نجد شبيهاً لهذه الحالة الصوفية في لوحات محمد غنوم حيث نجد كلمة (لفظ الجلالة / الله) بارزة كبيرة مشرقة اللون بعد أن كانت تترد ذات اللفظة في فضاء الله بشكل هامس ودقيق ومنتظم.. وفي فضاء اللوحة على نحو مماثل..

«اليه ترجع كل الأمور».. إلى الخالق .. إلى الله .. يقول «محمد غنوم»

[في عملي التشكيلي، أنطلق من بؤرة الوجود كله.. وأرجع اليها.. لأنني جزء من هذا الوجود،] واللون ، هو أحد تقنيات لوحته كوسيلة وأداة تعبيرية تخدم المضمون الصوفي / التأملي .. يبدأ اللون ولكن لا ينتهي .. قد يبدأ عميقاً ثم يتكشف.. وقد يبدأ واضحا ثم يزداد عمقا إلى حد الغموض .. ولهذا نجد في اللوحة.. مناطق سوداء.. لتتركنا في فراغ مطلق عميق.. كأنها الثقوب السوداء في الكون الشاسع اللانهائي.. ووجود مثل هذه المحطات السوداء ، تركز انظارنا على (مشهد الجلال الإلهي) في بؤرة اللوحة.

وهذه إحدى تقنيات (محمد غنوم) .. في تأليف اللوحة،.. فهو يرسم تارة على مساحات صغيرة وطوراً يرسم جداريات واسعة، نحس بهذا التحدي بينه وبين المساحة لتوصيل ما يريد من مضامين، وأما الايقاع في لوحة محمد غنوم، فهو مستمد من ايقاع نظام الكون.. وتعاقب الليل والنهار والشمس والقمر والنجوم.. ومن ايقاع الطبيعة والحياة .. نحسُّ هذه الايقاعية في انفعالات حركية، ولونية، ومن جرس بعض الكلمات، والحروف ، والفواصل بين حرف وآخر.. أو التآلف.. ونحس (في اللوحة) حركة على شكل تموجات مسترسلة، أو متقطعة ، قوية ، أو مسترخية.. حسب تكوين اللوحة .. كما نرى حروفا ممدودة وأخرى منقبضة.. حروفا فرحة منطلقة الى كل مكان.. وحروفا مشيحة لنا ظهرها أو متوارية كأنها ضائعة في فضاء عميق عميق...

بهذه التقنية ، جسد محمد غنوم «حوار الايقاع الصوفي في النور الداخلي لعالمه الروحي» فرأينا في لوحاته ما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر...

المتاهة

* في شعرية الرسم :

الحداثة وما بعدها..

من «اللا شكلية» الى «التنصيبات» :

فِناء الفنون

{عبدالرسول سلمان}

* في شعرية الحداثة وما بعدها :

أفق المرايا

الحداثة : اعادة الخلق، بعد الحداثة : خلق ..

{عنايت عطّار}

* في الشعرية البصرية :

تخارج الذات جسيما

في فينومنولوجيا «ميرلو بونتي»

{مجدي عبدالحافظ}

* في شعرية الاختلاف :

تعددية خطاب الروح والجسد :

جماليات الفنون ين «الحداثة» و «ما بعد الحداثة»

{رمضان بسطاويسي}

عبد الرسول سلمان

في شعرية الرسم :

الحداثة وما بعدها ..

من اللا شكلية الى التنصيبات :

فِناء الفنون

عبدالرسول سلمان اسماعيل ابراهيم : مواليد الكويت ١٩٤٨م. دبلوم دارالمعلمين بالكويت ١٩٧٣م. دبلوم النقد الفني القاهرة ١٩٧٦م. دبلوم الخط العربي الكويت ١٩٧٨م. مدرس التربية الفنية ١٩٧٣م. عضو جمعية المعلمين الكويتية ١٩٧٣م. عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ١٩٦٨م. عضو في مجلس إداراتها ١٩٧٤م. أمين سرها ١٩٧٩ - ١٩٨٢م. عضو الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ١٩٧٣ عضو الرابطة الدولية لليونيسكو بباريس ١٩٨٢م. ناقد فني بمجلة عالم الفن ١٩٧٤م. عضو جمعية الصحافيين ١٩٧٥م. عضو الاتحاد العام للصحافيين العرب.

إصدار كتاب مسيرة الفن التشكيلي بالكويت ١٩٧٥م. إصدار كتاب الفنان التشكيلي المرحوم محمد الدغي ١٩٧٩م. إصدار كتاب التشكيل المعاصر في دول مجلس التعاون ١٩٨٤م. إصدار كتاب عبدالرسول سلمان من خلال الصحافة ١٩٨٦م. مؤسس اصدقاء الفن التشكيلي لدول مجلس التعاون ١٩٨٥م. معد ومقدم برنامج آفاق الفن تلفزيون الكويت منذ عام ١٩٨٥م.

إصدار كتاب جسور الكويت الملونة ١٩٩٣م. إصدار كتاب المرحوم الفنان أمير عبدالرضا ١٩٩٣م. إصدار كتاب الفنان عيسى صقر ١٩٩٤م. إصدار كتاب اصدقاء الفن التشكيلى ١٩٩٦م.

أرى العالم في حبة رمل...

(بليك)

(١) بروز "اللا شكلية"

بعد خمس سنوات من الحرب العالمية الثانية أفل نجم جيل من الرسامين وبزغ جيل آخر جديد. أما الجيل الذي أفل نجمه فهو جيل بعض الرسامين الذين ظهروا في بداية القرن العشرين : ما تيس، دوفي Dufy، دوران Derain ، بيكاسو، شاغال Chagall ، براك Braque ... وجميعهم ما عدا بيكاسو وبراك وشاجال، توفوا خلال الخمسينات (بين عام ١٩٥٣ وعام ١٩٥٨).

على أن بيكاسو نفسه يبدأ بالأفول وأثره يأخذ في التراجع أمام رسامين ، أمثال "كلي Klee" و "كاندينسكي Kandinsky" و "موندريان Mondrain" الذين كانوا كبار أساتذة الفن المجرد مع أمثال "ميرو Miro" (الذي يقوى على تجديد نفسه) و "ماتيس" الذي يعاود الظهور ويصبح ذا أثر فعال.

وأشهر الرسامين الجدد خلال الخمسينات ك "برنادر بوفيه Bernard Buffet" و "لورجو Lorjou" و "كارزو Carzou". ولا يتسع المجال لتحليل المدارس الفنية المختلفة التي ظهرت في ميدان الرسم آنذاك سواء اتصلت بنزعة "التجريد الهندسي" التي أطلقها (موندريان) أو النزعة المعارضة لها نزعة "التجريد الشخصي" التي مثلها في البداية ثالوث الرسامين (هارتنج Hurting" و شنيدر Shneider" . و "سولاج Soulages") . أو النزعة "العفوية البقعية" أو النزعة

الى رسم (المادة السميكة، أو غير ذلك من النزعات..)

على أن الخمسينات كانت أولا وقبل كل شيء فترة ازدهار تلك المدرسة التي ظهرت منذ العشرينات، والتي عرفت باسم "مدرسة باريس" والتي كانت تمثل اللقاء بين رسامين قدموا الى العاصمة الفرنسية من شتى أنحاء العالم (من ألمانيا وهولندا والبرتغال والصين وروسيا وهنغاريا الخ..) على أنها كانت في الوقت نفسه بداية انحلال تلك المدرسة لا سيما بعد أن غزتها مدرسة "نيويورك" ونقدها رسامون من شمالي أوربا اجتمعت تحت اسم "كوبرا Cobra". وآخرون من ايطاليا (نحو مانجد لدى الفريق المعروف باسم "غوتي Gutai" ورسامون جدد من انجلترا ابتكروا منذ عام ١٩٥٥ "الفن الشعبي Pop art".

إلا أن تمرد عدد من الفنانين كان مدروسا للخلاص من التيار التجريدي الهندسي التي سيطر على الفن الأوروبي حتى منتصف القرن العشرين، ومنهم : "وولس Wols" ، "هارتونغ Hartung" و "دوبوفيه Dubuffet" "فوتريه Foutri-er" "أتلان Ataln" "ستايل Stael" ، لا نسكوي Lanskoy" .. وغيرهم كثيرين.. غير أن تمردهم هذا لم يكن دائماً باسم التجريد .. ففي لوحات فوتريه وفولس ودوبوفيه ظهرت التشبيهية مما جعل تجاربهم لا تعدو كونها تجارب منفردة.

لكن نتيجة للأبحاث التي كانت تنتشر هنا وهناك أظهر الناقد الفني "مشيل تابيه M. Tapie" ، في عامي ١٩٥١ - ١٩٥٢م ، عدداً من التظاهرات الفنية أسماها "مجابهة التعبيرات الصارخة" ، "أشكال الفن اللا شكلي؛ و ؛فن آخر" .. ودافع عن قضية هذا التيار في مقالات غامضة وهجومية في آن واحد.. بدأ بعدها يفرض الجديد نفسه إذ ضم التجريد الشعري الى ما يسمى بمذهب "البقعية" أو "الفن بدون أشكال" الذي سرعان ما ذاع وتوسع حتي أصبح بعد وقت قصير أكثر من تيار، بل أصبح مداً عاصفاً لم يعد "التجريد الهندسي" قادراً على مقاومته إلا في مواقع متفرقة منعزلة وقليلة.

وتمثل الاتجاه السائد بالنشاطات الفنية ذات الطابع التعبيري مع برنار بوفيه وجماعة "الانسان الشاهد" في فرنسا، ومع فرنسيس بيكون في انجلترا. وكانت

أعمال هذا الأخير قد لفتت انتباه الجمهور لما تعكسه من مظاهر التجربة الأوربية المعاصرة الأكثر هلعاً، ولكونها تتكلم لغة تعبر عما يشعر به الكثيرون نحو هذا الواقع.. ويقترب بيكون من التيارات الجديدة مع فنانين آخرين أمثال: جان فوتربيه، وفولس .. ففي مجموعة "الرهائن" يستمد فوتربيه موضوعاته من وجوه أولئك الذين شاهدهم يقادون للاعدام رمياً بالرصاص أثناء الحرب وهي أعمال تذكرنا بالمخ المهروس أو بقطع من الجبس المتآكلة غطتها الرطوبة بالبقع وكساها الغبار بألوان ذابلة تميل الى الأخضر والرمادي ليؤكد لنا بشاعة الموضوع وبلمسات سريعة رديئة مهملة تؤثر في النفس بما فيها من رقة التكوين وظرف المادة. إلا أنه يعالج هذه الموضوعات بأسلوب يجمع في آن واحد بين الصوري، والتجريد متبعا مبدأ "الارتجال النفساني" الذي مهد له السرياليون، ويستند الى تقنية خاصة هي تقنية "العجينة العالية "Lahaute Pate" التي أعجب بها العديد من التجريديين في السنوات العشر التالية.

ويشارك فوتربيه فولس الذي تبدو أعماله كنتاج لحالة لا واعية يتوصل اليها الفنان بفعل تناول مخدر المسكالين.

لقد عانى " وولس Wols" الكثير من الألم واليأس وخيبة الأمل عندما كان معتقلا في احدى المعسكرات، بحيث كتب بنفسه عن هذه المأساة عام ١٩٤٠ قائلا: "في كاسيس جعلتني الحجارة، الأسماك، الصخور المنظورة بالمكبر ، ملح البحر، والسماء.. كل هذه جعلتني أنسى أهمية الإنسان ودعتني الى أن أدير ظهري لفوضى تصرفاتنا.."

ولا شك أن يتأثر فولس باليأس والابتعاد عن الانسانية المخيبة فكانت خطوطه وألوانه المتداخلة تجسد أشكالا علقية وجراثيم شديدة الحيوية، وعيونا تائهة ذابلة وتجاويف وندبات تذكرنا بجذوع الأشجار العتيقة، وبلحم بشري ممزق ومتورم.

وفولس فنان ألماني عمل فترة قصيرة في الباوهوس مع (فان ده روه) في بداية الثلاثينات قبل أن يستقر في باريس على ١٩٣٢م ، حيث بدأ نشاطه

في الوسط السريالي (ميرو، تاتغي، أرنست وكلي).. ويرتبط بمجموعة الفلاسفة والأدباء الوجوديين. كما تأثر بتجريدات كاندنسكي وكلي، لكن بقي فنه شيئاً يختلف تماماً عما حققه كاندنسكي وكلي وذلك باضافته طابعاً شاعريا يوحي بعالم حلمي مصبوغ بالغرابة خاصة في أعماله الفنية ذات الأحجام الصغيرة - هذا العالم يتكون من صور سديمية غامضة كأنها تسجيلات لرؤى داخلية في شبكة خطوطية معقدة... ففي مائياته تجتمع هذه الخطوط حول محور خيالي أو تنطلق منه بحيث ترى فيها العين بعض مشاهد تشبه في تركيبها وتمحور خطوطها بنية المعادن والألياف والأنسجة العضوية والموجات الصوتية وتواترها، كما تأخذ في حالات كثيرة وبشكل لا إرادي مظاهر مهبلية. هذه العوالم أشبه بتلك التي تكتشفها تحت المجهر "في البنية الخلوية للعضويات الحية" وفي البنية الذرية للمادة، وفي التورمات الخبيثة.

وإذا كانت الألوان لدى فولس ذات طابع ذابل، فإن خطوطه عادة رفيعة متعرجة "مرتجفة" : إنها خيوط دقيقة ومتينة، تشرد تارة، تلتف طوراً وتتشابك.. إنها تعبر عن خيالات رجل محبوس في وحدته مع هواجسه وهوسه الجنسي وسقمه واشمئزازه. كأنما فولس يريد أن يعبر بحركة اليد والأصابع عما قاله الشاعر الانجليزي بليك: "أرى العالم في حبة رمل" و "السماء في زهرية برية".

إن العناصر التصويرية لدى وولس تعيش في حالة ميتافيزيقية خاصة غير مثالية، وإنما هي وجودية .. فالفنان لا يرى حاجة لإبداع أشكال لها معادل نفسي ، ولا لسبرأغوار اللا شعور الذي لم يعد يثيره، إلا أن فنه يظل فناً وجدانياً، ذلك الوجدان الذي يبعده عن الطبيعة، في سبيل التعبير عن بعد جديد لها.

ويعتبر فوتريه واحداً من أهم رواد الفن اللا شكلي الذي يستعين في أعماله باللمسة السريعة الرديئة المهملة في موضوعات قبيحة بما فيها من مأساة، إلا أنها تؤثر في النفس الإنسانية. ويصعب على المرء عندما ينظر الى لوحاته أن

يكتشف هوية الأشياء فيها بقدر ما يشاهد في وسطها كتلة صغيرة من العجينة الضاربة الى البياض تشبه القشدة أو السمن النباتي، هذه الكتل تنتشر في سطوح اللوحات على شكل عجائن بارزة وخشنة غير متساو ذا نطاق واضح غير منتظم، ثم تأتي طبقة من اللون المائي أو الجواش وبضعة خطوط محفورة أو مرسومة بريشة عريضة فتكسب هذه العجية لوناً ونبرات، وتجعل لها في بعض أجزائها ملامح أكثر وضوحاً.. يضاف الى ذلك مسحوق الباستيل الذي يزيد نعومة التلوين ويبرز طابعه اللذيذ.

وبالرغم من فوتريه قد رسم عام ١٩٦٢م لوحات بعيدا عن المأساوية إلا أن معظم لوحاته توحي لنا بالمأساة كما في "رؤوس الرهائن" التي صدرها أثناء الحرب، "والمرأة الناعمة" التي فيها خشونة ذات نتوءات أقرب الى قشور الأشجار والفلين منها الى الجسد البشري مستعيناً بكثافة المادة في الأشجار مما يشي في خطوطه بشيء من الصلابة والهيجان.

ويتفوق دوبوفيه على فوتربيه بكثرة الامكانات وتنوع الانتاج خصوصا عندما يقترب من تلقائية الأطفال والتصوير الساذج على جدران المنازل مع تأليفات مستقلة مما يذكرنا بالتجريدين الأوائل..

صور دوبوفيه مجموعة من اللوحات الشخصية ذات الطابع الانساني السخيف والمضحك والتي تثير السخط و الاستغراب، وكان قد نفذها في عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٧ م لـ : نوهان، بونج، ليوتو وليمبور. وفي لوحة "أجساد السيدات" التي نفذها عام ١٩٥٠ صور أجساداً ممزقة ومشوه تشويهاً فظيعاً، كما صور في لوحته "اللحى" عام ١٩٥٩م لحى مكثفة كأنها مجموعة من الطحالب . وفي لوحاته "تراب وأرض" ، "الأرض البهيجة". "طبوغرافيا" و "تكوينات صخرية" نجده قد استخدم اللون الترابي بسماكة ظاهرة توحي لنا بنتوءات صلبة خارجة من باطن الأرض وتشبه المقاطع الجيولوجية.

وقد كتب دوبوفيه يقول: "لقد أحببت دائماً ألا أستعمل في انتاجي إلا المواد الأكثر انتشاراً، التي لا يفكر فيها أحد لأول وهلة لأنها كثيرة الابتذال

عند الاقتراب منها و تبدو كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً. يطيب لي أن أعلن أن فني هو محاولة لإعادة الاعتبار الى القيم المذمومة. إن صوت الغبار وروح الغبار يثيران اهتمامي مرات ومرات أكثر من الزهرة أو الشجرة أو الجواد ، لأني أشعر بأنهما أكثر غرابة". وبالرغم من فشل الكثيرين في استخدام المواد المحتقرة في أعمالهم إلا أن دوبوفيه أصابه القدر الأكبر من النجاح في ذلك.

إن دوبوفيه يرفض أي تشريع أو قانون موضوع للفن، لذلك نجد أن فنه يتجاوز الخلاف بين المذهبين التشخيصي واللا تشخيصي. ولما كانت الصورة والشكل ينشآن بعلاقتها الوطيدة المتبادلة مع العامل المادي، فإن بصر الفنان وضميره يتطلعان لتلقي قيمة الأشياء مهما كانت صفتها في الموضوع.

بعد بحث دائب عن أشكال وخطوط وبقع خلف حجاب الوعي توصل هارتنج الى أشكال لا يهم أن يكون لها دلالات تمثيلية أو لا يكون لها أشكالا يمكن التقاطها من عالم اليقظة بيد أنه تحول عام ١٩٣٨م الى استخدام خطوط متشابكة ثابتة أكثر من خطوط وولس من غير أن تشكل حرفة منمنمة مهووسة، سواء أكانت هذه الخطوط سريعة أو بطيئة - سواء أكانت تلتف على بعضها بحماس أم كانت عبارة عن مستقيمات ممتدة، فهي تسيل على اللوحة طاقات متعددة تدور أو تتعانق أو تتدافع أو يكبح بعضها جماح بعض، يتخللها نور شاحب لا ينفذ إلا من خلال قضبان ، ليعلن عن احساسه بالثورة التي تتسم بالعبث والمأساة. يستخدم هارتنج في لوحاته الألوان الباردة.. وهو يلجأ دوماً الى قلة استخدامها ليعبر بقوة عن فكر قلق وبطريقة مبتكره عن مفرداته التشكيلية التي تعلن بأن فنه خال من الشهوة والمرح.

وبعد عام ١٩٥٤م اختفت الخطوط في رسومات هارتنج لتتحول تدريجياً الى بقع ممزقة وأشكال مروسة.. وبذلك فقدت لوحاته مزايا كثيرة . في عام ١٩٦٠تتوصل هارتنج الى فن ترسيمي حاد استخدم فيه البساطة في الخطوط التي ظهرت كأنها أضواء خافتة وسط ألوان أكثر ظهوراً برغبة أن تنجو هذه الأضواء من الظلال المهددة بالزوال خاصة عند استخدامه اللون الأسود اللامع

الكثيف الذي يعكس لمعاناً ويعطي انطباعاً في الأشكال: قضبان - جسور - ألواح ، أكثر مما يعطينا خطوطا . فبالرغم من أنه يبين لنا حواجز ضخمة أو هياكل ثقيلة إلا أنها يوحي بالسقوط والانهيار.

ان هارتنج بدأ حياته بأعمال تجريدية خارجة عن أي فكر هندسي من جهة، ومن جهة أخرى خارجة عن أي تنظيم للحيز بالمعنى التكعيبي - كانت تعاليم كاندنسكي وإرادته في التوسع واضحة لديه.. إلا أن فنه اكتسب سماته الأصلية بعد الحرب الثانية كشاهد على موقف لم يطرق بعد ، ليس تجاه واقع عُبر عنه بتأويل ما وإنما على موقف تجاه مغامرة الذات، مما قربه من الفن اللا شكلي والفن الحركي ، رغم كونه مختلفاً.

وقد استقطب تعبير (اللا شكلية) العديد من التجارب الفنية الحديثة من أسلوب وولس حتى فوتربيه الى ماثيو الى بولوك.. فجميع تلك الأساليب وجدت لها مكانا ، لكن الاختلاف بين تجارب الفنانين ظل اختلافا واضحا خاصة في أعمال الشباب أمثال: كاراد ، ديميترينكو، سام فرنسيس ، غويته، لوتر، مارفينغ، بيلانو).. وغيرهم. فالمذهب اللا شكلي لم يكن من مبادئه الوقوف في موقف معارض للمنطق أو المجتمع القائم.. ولكنه كان بحثاً عن معنى للواقع تجاه الظروف الخاصة للفنان بغض النظر عن أي أداء عقلاني محدد. لذا فقد أوجد هذا الاتجاه عددا من اللوحات هي من التفاهة والابتذال بدرجة مؤسفة ، وسبب ذلك أن الكثير من المصورين ظنوا أن هذا الاتجاه يسمح لهم برفض كل نظام وكل تفكير، بل وكل بحث تصويري . فبحجة أن المصور حري بأن يعبر عن وعيه الغامض، مع الاحتفاظ له بحقيقته الكاملة، فقد قرر البعض أن على الفنان أن يصور بعجلة وبضراوة .. فلا مكان إذن (للحرفية) في هذا الفن.. والشيء الوحيد الذي له أهمية إنما هو "العبقرية" - فكلما أصبحت الصفات التشكيلية أقل وضوحا - كلما أتيح للعبقرية أن تظهر للعيان.

ان هذا التمجيد للوعي الغامض، هذه الهجمات الغامضة على السدود التي

أقامها العقل، هي في الجملة أمور كان من الممكن توقعها.. فمنذ أكثر من مائة سنة وجميع الحروب الكبرى تجر في أعقابها ، في أوروبا، انفجار اللا عقلانية، فبعد حروب نابليون جاءت الرومانطيقية، وبعد عام ١٨٧٩ جاءت الانطباعية ، كما جاءت السريالية بعد عام ١٩١٨.

أما الجديد هذه المرة فهو الضجيج الذي تطلقه العقلانية في تصرفاتها.. وهو أيضا سعة الحركة . فسواء نظرنا الى الانطباعية أو الداداثيين أو السرياليين، فإننا نجد أن عددهم لم يكن كبيراً . على العكس منذلك فانه في حوالي عام ١٩٦٠م كان انصار التجريد الشعري، لا سيما أنصار المنحى اللا شكلي، جمعا غفيراً ومما زاد في سرعة تكاثرهم الاقدام على فتح أبواب الصالونات وقاعات العرض لهم على مصاريعها، واستقبالهم الفوري بتصفيق العديد من هواة الفن.

إن المشكلة التي تتصل بفن اليوم، هي مشكلة الوسائل لا مشكلة الأهداف.. فالوسائل التي يصطنعها الفن لبلوغ أهدافه - في اللغة التشكيلية والصياغة الفنية - لم تعد في البناء الهندسي، ولا في الأشكال وإمكاناتها الموسيقية، بل تكمن في بزوغ وحدة نفسية جديدة تختلف تماماً بحكم حركة الزمن والحضارة عما سبق للفنان في التاريخ الحديث والقديم على حد سواء أن اعتمد عليه. ومهما اختلفت الآراء بين النقاد في تقدير اتجاهات الفن في السنوات الأخيرة، فلا جدال في انهم يتفقون على كونها اتجاهات متحررة تتعلق بها أنظار جمهور الفن ومتلقييه. ولا شك أن هذه الاتجاهات تبدو لنا ذات جذور عميقة في الخبرة الانسانية إذا نحن تفهمنا تاريخ الفن وأصوله واستوحينا ما آل اليه الإنسان في أوضاع العالم المعاصر. ولا شك أيضاً أن ادراكنا لهذه الاتجاهات متوقف على مدى تخلصنا من بعض العادات الفكرية والتعبيرية، وتحررنا من الكثير من المصطلحات والشعارات الاجتماعية التي تطمس شخصية الانسان - الضحية - في ظل أسوأ الأساليب العامة.

وإذا كانت الأشكال الهندسية مستمرة في كسب أنصار ومريدين منذ أن

ولد الفن التجريدي، فإن هذه الأشكال قد تمتعت غداة الحرب الأخيرة بفترة رواج عظيم الى درجة أنها أصبحت تبدو كأنها الأشكال الوحيدة التي من الطبيعي أن يصورها الفنانون. لا ريب أن سبب ذلك هو أن التجريد الشعري ظل طوال الفترة بين عامي ١٩١٨ و ١٩٤٥م يستبعد في كل مكان تقريبا. حتى أن كاندينسكي نفسه قد رفضه مع أنه هو الذي أشهره فيما مضى بأقصى الحماس ، ولكأن هذا التجريد الشعري مرض طفولة أو مرحلة من المراحل اضطر البعض الى المرور بها، إلا أنه ليس من المستحسن أن يعود اليها.

(٢) الهندسة الشعرية:

أصبح الفن الراهن فيضانا لأخصب أنهار الماضي بعد إضافة الخواطر الطليقة والأحلام الشاردة الى مجال المادة دون أن تحده أطواق المنطق والعقل التي كانت نتيجة لتحطيم معالم الفن التقليدية، لبناء صروح فنية جديدة تتناسب وطبيعة هذا الجيل وهذا العصر. وتتولد روح جديدة مع تطور وسائل الملاحظة والتجريب الذي يؤدي بالضرورة الى الكشف عن الكثير من خصائص الظواهر الطبيعية .. روح لا يصبح فيها الفن صنعة وحرفة بل يصبح في جوهرة ثورة عارمة على الماضي تتجه فيها الأعمال الفنية الى ايجابية جديدة، وتسلك طريقا حين نتأمله ندرك أن رسالة الفن المتجرد هي من رسالة الحياة المتجددة.

لذا يتحول عالم الفن الى آفاق لا تستقيم لها معانٍ تقليدية محددة، وإنما قد تدور فيها معانٍ جديدة غير محددة مع عناصرها التشكيلية.

ونتيجة للحالة الاجتماعية التي سادت بعد الحرب العالمية الثانية، كان من الطبيعي أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني نحو الواقعية الموضوعية، الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها، كمحاولة لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب. قد يجسد هذا التيار الفني المأساة فعلاً ، لكنه لن يجسد

حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام. وهنا بدأ الفن اللا موضوعي، اللا تمثيلي، اللا تشخيصي، كاتجاه لا يفرض على الأثر الفني معايير خاصة خارجة على أثر الفن نفسه، ولا يلجأ فيه الفنان الى الموضوعات الأدبية والمواقف القصصية أو الى اثبات المرئيات الظاهرة ، كما لا يلتزم فيه بتمثيل عناصر الطبيعة أو معالم الأشياء البصرية المرتبطة بعنصري المكان والزمان عن طريق الوصف أو المشابهة التي إعتاد الجمهور التعرف عليها في اتجاهات فنية عديدة عبر العصور.

هذا الفن الذي يعتبر من بعض الوجوه استمرارا للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات، ولم يقبل أو يتم تقييمه إلا من قبل أقلية مثقفة، سيحتل مع نهاية الأربعينات المقام الأول ، ويتحول من كونه ظاهرة أوربية الى حركة عالمية واسعة الانتشار. وسيرافق هذا التطور تحول في الرؤية وفي المفهوم الفني، تحول كانت بدايته منذ نهاية القرن التاسع عشر إلا إنه لم يكتمل إلا بفضل مساهمة العديد من الفنانين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، في طريقة التعامل المتغير كليا ، ومع اللون كعنصر مستقل، كذلك في طريقة المعالجة واستخدامه للألوان. وقد مهد لهذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما أدخلت الى التصوير الزيتي منذ التكعيبة بعض المواد لم تكن مألوفة أو مقبولة في هذا المجال الفني. كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام أدوات جديدة مثل فرشاة الدهان وبدلا عن المواد والتقنيات الحديثة استخدمت اسفنجة المطبخ لوضع بقعة لونية الى درجة التخلي عن أداة سكب اللون على اللوحة لسكبه مباشرة بلا وسيط تقني.

إن الفن الهندسي أوجد حلاً للاكتفاء الذاتي في التعبير عند الفنان اغناه تماماً عن الاحتكاك بالأشياء الطبيعية، إلا أن الظروف المتحولة في الفكر والثقافة، وكذلك الظروف الاجتماعية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية، تطلبت حلولاً أخرى. ففي فترة ما وجدت حاجة للعودة الى نوع من الحوار بين الانسان والطبيعة، لكن قيمة الشعور وتأثيره على تنشيط الضمير لتمثيل

الأشياء المرئية ضمن الأبعاد التجريدية للأسلوب لم تسعف كغاية، لذا حدث ذلك الالتقاء بين الواقع والتجريد وكانت ردود الفعل بالالتحاء للفن "الحسي" من جهة، ومن جهة أخرى تجنب العودة الى النقل (الأقل أو الأكثر أمانة) للمواضيع التي اتصفت بها التعبيرات الفنية في السنوات التي سبقت ظهور الأساليب الطلائعية. كانت التجارب ، ضمن فكرة الالتقاء هذه خصبة للغاية، فبالاضافة لفرنسا فإن البلاد الأوربية، التي رزحت سياساً وفكريا زمناً تحت الحكم الدكتاتوري ، وجدت نفسها تخرج من قيود الفن الرسمي لتكتسب حرية الرأي التي لم تكن متاحة في السابق.

بالرغم من ظهور تيارات فنية جديدة فإنها لا تنفصل بعضها عن البعض بل تجمع بينها أحيانا كثيرة عوامل وعناصر مشتركة، وتلتقي عند أهداف متشابهة كما هو الحال مع "بيوبير Piaubert" ، "لاكاس Lacasse" و "بولياكوف Poliakoff" فهؤلاء الفنانون أفسحوا للشعرية مكانة كبيرة في أعمالهم.. وإذا كان بولياكوف روسياً، فإن لاكاس بلجيكياً، وغيرهما قدما الى باريس في العشرينات من هذا القرن وأقاما فيها. وقد التقى أحدهما بالآخر في العاصمة الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية، في وقت لم يكن قد إهتدى فيه بولياكوف، بعد ، الى اسلوبه الخاص بينما كان لاكاس يمارس الفن التجريدي منذ فترة.

إن تأثير التصوير الهندسي يتواجد في أعمالهما، حيث تمكنا بواسطة الخيال الواسع في الألوان ومفهومهما المختلف للحيز والفراغ، أن يبتعدا عن البنائية والتشكيلية الحديثة.

بولياكوف

تنوعت المراحل الفنية في أعمال المصور بولياكوف حيث اتسمت بالطابع اللوني المبتكر خلال الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٥)، فهي مقسمة الى قطع لا تخلو

من الوضوح لكنها غير منتظمة، ويبدو لنا ذلك عندما نشاهد أعماله .. إننا ننظر الى الحقول والسهول من مكان عالٍ تكسوها الألوان الأساسية مثل الأسود، والأزرق، والأحمر، والأبيض تخترقها ألوان ثانوية مثل البنفسجي والبرتقالي والأخضر ودرجاتها .. لتعبر عن تأمل يتفتح رويداً رويداً بالرغم من أنها بعيدة عن العالم الخارجي، وبالتالي فهي لا تعبر عن فكر قلق أو مشاعر مؤثرة.

وعندما توسعت مدارك بولياكوف اللونية تحولت أعماله التي أنتجها عام ١٩٥٥ الى تناغمات لونية أكثر إبداعاً وقوة. أما في لوحاته التي أبدعها عام ١٩٦٣ فقد استعاد فيها قوته التأثيرية التي أجاد فيها الرنين العميق لأجواء الشعرية ليصل بها الى أهم وأفضل مراحله الفنية التي مر بها منذ إن تخلص من التجريد الهندسي.. ففي هذه الأعمال تتمتع بالرقة والخيال وتتسم بشفافية تبعث فينا أحاسيس الوجود والغياب في آن واحد.

بيوبير

أما المصور بيوبير فهو يعتمد في أعماله الفنية على الخط المهمل لدى بولياكوف وذي الأهمية الثانوية لدى لاكاس.

ففي عام ١٩٣٥م وأثناء وجوده في مقاطعة البوردلية الفرنسية تأثر بالمشاهد الطبيعية والمناظر الواقعية الخلابة فانتج مجموعة من اللوحات التشبيهية التي يعتمد فيها اعتمادا كليا على الخطوط المستقيمة الحادة - التي تحولت الى خطوط مرنة وذات ليونة أكثر في أعماله التالية، إلا أنه لم يستطع أن يتخلص من واقعيته إلا بعد الحرب العالمية الثانية عندما تناول الأسلوب التجريدي مع اهتمام الفنان وحرصه على أن يكون لعمله نضارة الارتجال.

وبعد أن قام برحلة الى اليونان عام ١٩٥٥ توصل الى عناصر تشكيلية شعرية باستخدامه لإشارات لا تعني الرموز وإنما إشارات ذات دلالات وكيان

خاص وذات قدرة على الإيحاء في آن واحد.

والمتأمل لهذه اللوحات يشاهد مجموعة من الخطوط المتنوعة التي تشكل عدة أشكال تجريدية متوترة رنانة كالأقواس ، فلا تخلو من التوتر أبدا بل هناك هوى واضطراباً في اشارة الى عدم الشقة التي لا تؤدي الى الاستسلام. أما ألوانه فتعطينا الاحساس بأن هذا الفنان ينقل الينا مشاعره، ويرجع ذلك الى العامل النفس، بعيدا عن المادية الطبيعية، لأنه يعتقد بأن وسائل التصوير النقي هي وحدها التي تخلق هذا العمق. لذا فهو يتمسك بهذه النقاوة. وإذا كانت تأليفاته تخلو من كل كثافة فإنها تتميز بصفاء بنيتها.

أن بيوبير يجعلنا أمام واقع غامض يجذبنا ويسحرنا دون أن ينبعث منه أي ألم أو ضيق.

وخلال كل مراحله الفنية التي تحدثنا عنها بإيجاز اتسمت أعماله بالدقة والعناية والذوق والحساسية. وكما استطاع أن يتعرف على خاصية الألوان وعلى القيم التشكيلية فهو يعرف قيمة اللون من حيث هو صبغة، ومن حيث هو مادة أيضا .. وهو لا يعطي اهتماماً بالبريق اللوني بقدر ما يهتم بقوة اللون وجديته ليقترب في أكثر أعماله بالصور اليابانية التي تتسم بالبريق واللمعان.. أما سطوحه فيتركها تارة ملساء ويعطيهاالخشونة والسماكة تارة أخرى لتثبت وجودها وفعاليتها.. ولكن مهما تعمقت فيها فإنها تظل توحي لنا بلحظات من الأمل والاستقرار.

لاكاس

يتميز المصور لاكاس عن بولياكوف وبيوبير باختلافه في بعض النواحي الفنية، فهو من جهة لا يستعمل الألوان الموحدة كما هي عند بولياكوف.. لذا فهو يختلف عنه بهدوئه وتنوعه الفني.

إن استخدام لاكاس للطيف اللوني فيه قوة بحيث تبدو الألوان الحمراء الممتدة هنا وهناك على سطح اللوحة على وشك الغليان وكأنها البركان تنتشر

بشكل منتظم ، تنتقل حرارتها تدريجياً الى سواد البرودة. وتثير النفس عبر التناغم بين الأحمر والأسود ، بالرغم من الفيض الذي يغمر الأحمر اللاهب والذي تتطاير أمامه الأشكال كأنها حمم بركانية باردة تعكس الفرح والمرح، بيد انه ليست لها دلالات بصرية مباشرة وان كانت تحمل في طياتها شيئا من خلاصة التجربة التشكيلية التي مر بها الفنان.

ومن جهة أخرى فهو لا يهتم بالخط كما هو الحال لدى المصور بيوبير. ان الخط لديه يعتبرذا أهمية ثانوية، فاهتمام الفنان ينصب بالدرجة الأولى على التنظيمات اللونية المتناثرة على سطوح لوحاته.

(٣) التشبيهية ومحاولة احياء شعرية القباحة

ظهرت في السنوات الأولى بعد الحرب العالمية الثانية تيارات فنية في ظل واقع جديد حمل الكثير من التناقضات ، فمن جهة كان عداء النازية والفاشية للتيارات الفنية المعاصرة قد دفع، مع سقوط هذين النظامين ، الى الاهتمام بها واعادة الاعتبار اليها، وتكريس الفن الحديث من ثم كتجسيد للتحرر الذي يطمح اليه الانسان الأوربي بعد الحرب . ويؤكد هذاالتحول في فهم الفن الحديث من قبل الجمهور العام واعجابه بالفنانين الرواد أمثال بيكاسو، ماتيس، براك، دولوني... وغيرهم، وتحول محترف بيكاسو الى ما يشبه المتحف يقصده الفنانون الشباب من مختلف أنحاء أوربا وأمريكا .. لكن الحركة الفنية الأوربية قد واجهت من جهة أخرى مشاكل عديدة تمثلت بشكل خاص في الانقطاع الفعلي للمسيرة الفنية بسبب الهجرة الجماعية لعدد كبير من الفنانين الأوربيين وانحسار دور باريس كمركز عالمى للنشاط الفني.

ومن الجماعات التي تأسست في ظل هذه الظروف شاهدا على انبعاث التعبيرية الشمالية واستمرارها: "جماعة كوبرا Cobra" وكوبرا اسم جماعة من الفنانين الشماليين تأسست سنة ١٩٤٨م في باريس، وامتد نشاطها وذاع منذ

سنة ١٩٥١م .. ومصدر كلمة "كوبرا" الأحرف الأولى من العواصم الثلاث التي ينتمي اليها أفراد هذه الجماعة : (كوبنهاجن، بروكسل، امستردام). وقد مثل هذه الحركة (الفنية الشعرية) الشاعر "دوترمون Dotremont" و "نو اريه Noiret" والمصور "اليشنسكي" في بلجيكا، والمصور "اسجير جورن" في الدنمارك، والمصوران "كاريل آبل Appel" "وكورنيل Cornneillel" في هولندا.

وكانت محاولات كورنيل تنصب في أن يخترع وراء الأشكال والألوان مناظر طبيعية، ومناظر طبيعية صامتة مكشرة فيها شيء من الانسان، من الحيوان، من المسخ ومن الشيطان، ومن خلال الخطوط التي تعج بها، والألوان التي تبدو وكأنها تتخمر.. بعبارة أخرى إذا استثنينا الصور الشخصية والصور العارية التي يصنعها آبل، نجد أننا أمام نوع من التصوير التشبيهي، يبدو كأنه نشأ عن لقاء بالصدفة المجردة بين الخطوط والألوان، أكثر مما يبدو نتيجة لقصد معين. هذه الخطوط عصبية ومشدودة بنفس الوقت لدى كورني، لكنها تجر نفسها متراضية لدى جورن والشينسكي، بينما تتصالب وتتشابك في خرفشات عنيفة لدى آبل - واللون عند هذا الأخير صارخ وعدواني الى أقصى الحدود، ومادته كثيفة دابقة. أما اليشنسكي فيقابل هذه القسوة المبتذلة وهذه الكلمات المتحدية بفن أكثر ثقافة له من تألق وندرة بعض الألوان الزهرية والزرقاء، ما يذكرنا بعض الشيء بتلوين مواطنه "انسور Ensor".

ولا شك أن هؤلاء المصورين وبعض الأخرين أعطوا فكرة خاطئة بأنهم قد ابتدعوا حركة تشبيهية جديدة. ولكن هل نستطيع أن نقارن هؤلاء وأعمالهم التشبيهية بأعمال المصور "دبوفيه" من حيث الاهتمام بالمواد المحتقرة. بدون شك هم اقرب الى فنان تعبيري مثل (نولد Nolde) إلا أن أعمالهم الفنية أكثر عنفا من أعماله، وأسلوبهم أكثر رخاوة من أسلوبه. من جهة أخرى فإن أعماله تتسم برصانة ومهابة حل محلها لدى الحركة التشبيهية الجديدة التهكم والسخرية، بل ولم يعد للكائن البشري في أعمالهم إلا مظاهر كاريكاتورية، وهو في الغالب ذو قبح وحشي منفر.. لا شك في أن مرد ذلك يعود من جهة

الى مفهوم الحياة الذي ذهب الى الاعتقاد بأن الانسان أقل "انسانية" وأقل تطميناً بدرجات كثيرة مما تحاول الحضارة الحديثة أن توهمنا به. من جهة أخرى مرد ذلك يعود الى أن هذا التصوير التشبيهي لا يأتي دائماً نتيجة لتصميم سابق بل أنه لا يكاد يخرج في نطاق التجريد الا خلسة وأنه في قسم كبير منه يظل غامضاً في هذه العجينة الملونة التي تميز التصوير اللا شكلي حيث يعتبر ادخال شكل محدد بوضوح الى لبه انما هو بمثابة تغيير في الأسلوب . وعلى هذا النحو نستطيع أن نضع تفسيرا مماثلا لصور الأشخاص والعري التي صورها "جيليه Gillet" حديثاً بعد أن كان واحدا من ممثلي الفن التجريدي الأصلاء صحيح ان هذه الصور للاشخاص والعاريات تبرز وتنفصل (أو تحاول ذلك) عن خلفية اللوحة، لكن لا أجسام ولا وجوهاً ذات تركيب كاف بحيث تسمو على الكتابة اللا شكلية الرخوة.. لذلك نجد هنا أيضا مخلوقات غريبة تبدو وجوهها مشوهة أو ذات مسحة بهيمية، خانقة ومخيفة بآن واحد وتجمع ملامحها بين الرعب والقرف. أما اللون فقاتم طيني مما يعمق في نفس الناظر هذا الانطباع ويسهم في تذكيره بصور (كوانتا دل سوردو) غير أن التصوير عند (غويا) أكثر حزماً (رغم ما في اسلوبه من سعة واندفاع) .. كما أن انسانيته، مهما كانت مشوهة، فهي أقل بدائية وأقل قبحاً مما لدى "جيليه" ولذا فهي اكثر تأثيرا وإيلاماً. مع ذلك كله فإن المرء يحس أن في (جيليه) قلقاً حقيقاً وأن لوحاته تؤثر فينا أيضا بما فيها من مزايا تصويرية.

إن التشبيهية الجديدة تنتمي الى فوتريه، دوبوفيه، وولس، والى التعبيرين والى جماعة كوبرا. وقد يحدث أن يتأثر هذا الفن بالفن الشعبي (Pop art) وبالدعاية، بل وبالأفلام المرسومة للسينما ، تصميم الاعلانات للصحف، فهو يعرض لنا صوراً يغلب فيها السخف المضحك، التكشيرات، الفظاعة، وأحيانا الموت.

هذه النزعة بدأت تتغلب عند الشبان ، وهذه التشبيهية المسماة (جديدة) لا تسعى مطلقا الى إرضاء اتباع الواقعية التقليدية بل و لا تدعي انتماءها الى

ماتيس أو الى بيكاسو أو إلى لابيك أو بينييون على الرغم من أن ثمة عدداً من الفنانين يحورون الواقع مع مراعاة ما جاء به وفق هؤلاء الفنانين الأوائل. من جهة أخرى فان هذا الفن شاء أن يكون روائيا فكان اهتمامه بالرواية والقصة يفوق بكثير اهتمامه بالشكل. لذا يذكرنا ذلك بالموقف المبدئي للمصورين الرسميين في القرن الماضي وإن لم نجد أسلوبهم تماماً. ان المقارنة بينهما تفرض نفسها على الرغم من أن المصورين الرسميين كانوا يحترفون قيم ومثل المجتمع البورجوازي، وإن (قصاصي) هذه الأيام حريصون على الظهور بمظهر الوقاحة والعدوان.. فهل يكون الفن "التشبيهي الجديد" مجرد زي كتلك الأزياء الكثيرة التي سبقت ؟ وهل يكون مثلها عابراً؟ أم أننا أمام تيار يستطيع أن يسهم في خلق أسلوب جديد وأعمال اكثر إقناعاً من كثير من الأعمال التي أتيحت لنا مشاهدتها حتى الآن؟

ولكن مع بداية الستينات سئمت جماعة من فناني أوروبا وأمريكا هذه الدوامة الفنية التي لا تثبت على حال، فألقوا بكل القيم الفنية المتعارف عليها، قديمها وحديثها، خلف ظهورهم وقدموا أعمالا ابداعية أشد غرابة وأكثر شذوذا بل وجنونا مما فعله أسلافهم "الدادائيون" قبلهم بأربعين عاماً، حتى أن أحدهم وهو "والتردوماريا" (من نيويورك) أقام معرضا في مدينة ميونخ الألمانية في قاعة "هيز فريد ريك" من ٢٨ سبتمبر الى ١٢ أكتوبر سنة ١٩٦٨ وفيه قدم لزواره (٥٠ متراً مكعباً) ١٦٠٠ قدم مكعب" من القاذورات المستوية !!! ثم أخذت هذه البدع التشكيلية توغل في الأسفاف حتى وجدت طريقها سنة ١٩٧٢ الى أكبر وأعرق المعارض الفنية الدولية في العالم وهو "بينالي فينيسيا" الذي يقام كل سنتين وتتنافس فيه معظم دول العالم. بلغت تلك (البدع) حداً من الأسفاف والتدني دفع بشباب أوربا الى الثورة وتحطيم واجهة البينالي - الامر الذي دفع بالمسئولين الى ايقاف "الدورة" والامتناع عن إقامة الدورة التالية سنة ١٩٧٤م . وتدريجياً أصبح هذا النوع من النشاط الابداعي نادراً في أوروبا وأمريكا مما ساعدو لظهور أساليب غاية في "الحداثة"

نعني بها فنون "الفيديو" و "الكمبيوتر" و"الهولوجرافي" الذي يعتمد على أشعة الليزر. وقد أطلق على "البدع" التي ذكرناها اسم الفن الفقير أو "آرت بوفيرا" وهو مصطلح أطلقه الناقد الايطالي " جرمانو سيلانت: .. وتتضمن كلمة "بوفيرا" مفهوم البساطة، والسطحية، والتفاهة والتدني.

لكن يبدو أن هذا الفن هو جماع والتقاء مجموعة من الأساليب الفنية التي تتناسب و التغييرات الأوروبية الثقافية، فهو يجمع في سلته مدارس فرعية مثل الفن المستحيل، الفن الادراكي، الفن الفعلي، فن الأرض - فن الحدث .. التي تشترك جميعها في أنها لا شكلية ومفرطة في الفردية.

في نطاق هذا التحول ضن الاطار اللا شكلي تجدر الاشارة الى الفنان "غوستل ستارك Gustl Stark" الذي يشكل عمله، المبنى أساسا على تقاطعات صلبة للأشكال، التحول نحو خطية مرنة - إحدى الظواهر الانتقالية التي جمعت بين "البقعية" و "البنيوية". وكانت في الوقت نفسه قد برزت عدة محاولات بشكل خاص في اعمال بولياكوف، دوستايل ونيكلسون، وهي الأعمال التي ترتبط من جهة بتقاليد التصوير اللا موضوعي لما قبل الحرب و من جهة ثانية تسعى الى تقليص التضاد القائم بين الشكل واللا شكلى.

(٤) التنصيبات (Installation) والايقاعات البصرية

تمثل (البنائية) احدى أهم التيارات المعاصرة في النحت في القرن العشرين ذلك لأن هذه المدرسة اتجهت الى الهندسة الميكانيكية بدلا من الهندسة المعمارية لتلح على "الإنشاء" في النحت بما يقربه من الآلات ، ويربطه بالتقنيات الحديثة من معادن ومواد بلاستيكية.

ويرجع الفضل الى الفنان السوفياتي "فلاديمير تايلين" الذي نحت تمثالا من الخشب والمعدن والزجاج بين عامي (١٩١٩ - ١٩٢٠) وهو (نموذج لنصب تذكاري تحية إلى الأممية الثالثة).

وعلى ذلك فإن البنائية عبارة عن تجربة لها صلاتها بالمستقبلية التي انتشرت في أوربا، وعلى صلة بالتطور الصناعي الهندسي والميكانيكي والذي يدعو الى تقديم نحت معادن مختلفة. ومن أهم هؤلاء النحاتين الذين طوروا تجاربهم استناداً الى مفاهيم بنائية (غابو) و (بنسر) ، وهما شقيقان اتجها الى النحت البنائي وقالا بأن تكوين الرأس يمكن تشكيله من (سطوح) و (تجاويف) بحيث يتخلل الفراغ أمام استخدام البلاستيك والمعادن الحديثة في النحت. وأعطت للنحاتين الأفكار لتكوينات لا حدود لها في اشكالها وفي موادها. وهكذا أصبحت أمام تماثيل شفافة بصفائح وفراغات، وأشكال غريبة مبتكرة كأنها حركات الفضاء حيث ترتبط هذه الأشكال بالعصر التقنوي الذي نعيشه.

إن ما يميز وضع ما بعد الحرب العالمية الثانية، في النحت بخاصة، هو الاصرار على عدم الانتماء الى حركة ما .. على "التفكير الفني الحر". هذه النزعة كانت في الأرجح سمة من سمات أساتذة الفن في أي مرحلة في عصرنا .. مثل بكاسو رائد الحركات الجديدة المتعددة . أما هنري مور فيمكن أن يحسب لأسباب وجيهة على السرياليين، غير أن (مور) نفسه لم ينتسب الى هذه الحركة أو غيرها. لقد وصف هارولد روزينبرغ، بفطنته المعهودة، الوضع كما يلي: "في زماننا هذا نجد أن حكات الفن هي التي تضمن استمرارية الأسلوب وتحفز على تبادل الأفكار والادراكات بين الفنانين الذين يمدنوها بنقاط جديدة للانطلاق نحو الابتكارات الفردية. أن تقاطع الحركات الفنية عبر الزمان والمكان يجمع الفن الحديث في كلٍ يوفر الخلفية الذهنية والرؤيوية للرسوم الفردية".

ويعتبر "ادواردو باولوزي" أول من ابتكر أسلوباً جديداً في عالم النحت عام ١٩٤٥، وهذا لا يعني التقليل من أصالة نحاتين أمثال : سيزار، وروبرت، مولر، وفرتيز، وأثروبا، وجيرمن ريشيه، وثيودور روزاك، وبيرتو لارديرا، وريشارد ليبولد، وغيرهم. بل يمكن القول أن هناك اسهامات أصيلة فعلا قدمها هؤلاء لحركة قائمة، لكنهم لم يبتكروا تقنية جديدة من الواقع - وهو ما

حققه بالوزي في أحدث بنائياته "المهندسة" : (مدينة الدائرة والمربع - ١٩٦٣، وتكفنستلين في : كاسينو - ١٩٦٣م، والعالم المفسوم الى حقائق - ١٩٦٣م .. حتى المرحلة الأخيرة من هذا التطور الذي بدأ منذ عام ١٩٦١ وكان لا يزال بالامكان ان ننسب عملا لباولوزي الى أعمال باكرة لريشيه أو سيزار ، وبالتأكيد لمنحوتة بيكاسو (سعدان وشاب - ١٩٥١) . لكن صور باولوزي الجديدة: أدوات وآلات لها وظائف أو كومبيوترات عقيمة لا تستقي مثل أعماله السابقة من هؤلاء..

أما اسباب تطور النحت المعاصر يرجع الى أننا نعيش في ظل حضارة تعتمد الى حد بعيد على علم المعادن في نتاجها المكنني وفي توزيع هذا الانتاج. صحيح أن اعتماد الصناعة مؤخرا على المعادن الطبيعية وجد له منافسا باختراع المواد المصنعة العديد، وهو تطور استرعى اهتمام الفنانين أيضاً فاستغلوه.. لكن معادن مثل البرونز والفولاذ والحديد والألمنيوم، تبقى المواد المميزة .. صبها وصقلها وإكساؤها أمر لايمكن الاستغناء عنه... وفي المحصلة تكتسب قابلية التحمل والبقاء بما يفوق أية مادة عدا الأحجار الصلدة جداً

وبغض النظر عن الدوافع الايدلوجية التي قد تقود النحات الى اختيار (المعادن، الحديد .. الخ) كمواد ذات دلالة رمزية معينة، تبدو التبريرات الرئيسية لهذا التطور قائمة على سببين:

١ - امكان الافادة من المادة الجاهزة.

٢ - سهولة البناء.

ففي خلال الخمسين سنة الماضية لم يكن الحصول على الحجر أو الخشب للنحت أكثر صعوبة وحسب بل وأكثر كلفة أيضاً. وعلاوة على ثمنه المرتفع أصبح لزاماً على المرء أن يأخذ في الحسبان الكلفة المتصاعدة لسبك البرونز. لكن السبك قياساً بالتطور الذي نحن بصدده لم يعد ضرورة ملحة. أن سبك أو صب البرونز هو أحد أقدم التقنيات في النحت وأكثرها انتشاراً، لكن النظرة اليه ظلت على الدوام سبيلاً لإعطاء الأولوية للأشياء المقبولة مسبقاً واستثماراً

لخصائص البرونز الحسية. لكن هذا الأمر لم يعد هو السبب في توجه النحات الحديث الى المعدن كواسطة.. صحيح أن نحاتين أمثال : هنري مور، وجياكوميتي ، وماريني، وليبشتز لا يزالون يسعون الى استثمار خصائص البرونز الحسية ويعلقون أهمية كبيرة على مزايا السطحية، إلا أن ذلك يؤلف حافزاً للنحات الحديث في المعدن، والذي بات يحتقر مثل هذا "الصقل" ويسعى لاستثمار خصائص المادة الخشنة المطروقة أو المسبوكة.

ان للمعادن، بوجه عام، خصائص فريدة معينة، وإن بالإمكان مطها الى هيئة أسلاك، وبالإمكان طرقها وجعلها بالشكل المطلوب، وبالامكان صهرها وصبها في اشكال مهيأة سلفاً، أو ضغطها.. فالنحات الحديث يستغل كل هذه الامكانات.. ولذا صرنا نشهد نحتاً سلكياً (بيكاسو، كالدر، تبلر، لاسو، بودمر، ليبولد، كريك، ديفيد سميث ، خوزيه دي ريفيرا، ماري فيبيرا، بل.. وكثير غيرهم). كما شهدنا شرائح حديدية ملحومة (لارديرا، جاكوبسن، هلمان، هوسكن، تشيليدا)... وكثيراً من التركيبات والتنويعات لهذه التقنيات كأعمال انطوان بيفسنر مثلا في استثمار الخبرة الحرفية المعدنية ذات الدقة والمهارة المتناهية. كما أن تشادويك ابتكر تقنية خاصة لمسبوكاته. أن المعدن بعامة من الطواعية بحيث يخضع لأي تصور شكلي بين يدي النحات... أما قدرته على التكيف فتفسر لنا سبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر.

منذ ظهور النحت في عصور ما قبل التاريخ ومروراً بالعصور المتعاقبة حتى العصر الحديث، كان النحت فناً ذا شكل صلب وذا كتلة تنسب مزاياه الى ما يشغله من حيز فضائي. لقد أثني على. "رودان" لأنه استطاع أن يعيد انتماء خواصه الى الفن. وقد كان أتباع رودان أمثال : ميول، ماتيس، بورديل، ليمبروك، برانكوسي، لورينز، آرب (بخاصة) وحتى هنري مور - كانوا ولا يزالون نحاتين بالمعنى التقليدي. فما الذي تم كسبه، وما الذي تم فقده بهذه الانتقالة الى النحت "الخطوطي"؟!

النحت الجديد المفتوح شكلا في أساسه، الديناميي في قصده، يسعى الى

اخفاء ثقله وكتلته. انه ليس متماسكا بل متواصلا – انه خربشة في الهواء – وبعيدا عن بلوغ نقطة استراحة أو استقرار على مستوى أفقي، فقد انطلق من الأرض ينشد حركة مثالية في الفضاء. وبعيداً عن تجانسه مع مفهوم "الاحتواء" ، صار مفصليا في أساسه يخاطب المشاهد بمنافس حادة استفزازية، فقد يقدم أحيانا سطحا مصقولا، لكن القصد من ذلك يهدف الى تأكيد سمة الخشونة المهيمنة.. و أكثر من هذا وتفاديا لأي ايحاء بمهارة حرفية مقصودة فإنه يلجأ الى فضلات المعادن ويستخدم مطارق الآلات وضاغطاتها التي تستعمل في مستودعات الهدم والركام لقولبتها من جديد في تكتلات لا شكلية كما في أعمال (شامبرلين وسيزار)، فنجد عند سيزار الأجسام البشرية المشوهة من جذوع خربة متداعية وبطون ممزقة بالجراح العميقة، يحملها بشكل يدعو الى الشفقة ساقان متصلبان من دون اللحم تقريباً.

هذه الأعمال الفنية قد صنعت بقطع من الحديد ، مقطعة ثم ملحومة مما يزيد في بعد الشقة بينها وبين الصورة السليمة للحياة، علماً بأن "سيزار Cesar" يعكف على ابراز هذه الشقة كما يدأب على اعطائنا وعياً بالحياة يتراوح بين التسلية والآلام.. كل ذلك بوحي مزاجه المرح اللاذع.

أما "جيرمن ريشييه Germaine" فلا تنكب على تشويه الجسد والوجه البشريين بقدر ما تنكب على تقبيحهما والإساءة اليهما، فهي تجرحهما وتثقبهما، تقطع أوصالهما، وتنزع أجزاء منها. ان من يرى منحوتاتها يخيل اليه أن هذه المنحوتات كانت دفينة زمناً طويلاً ، ثم أخرجت من باطن الأرض دون عناية من قبل نباشين مؤهلين. ان قوالبها فظة تبلغ أحياناً سطحية الأشكال حداً تبدو معه كأنها بالكاد مرسومة. الى جانب هذه الانسانية الجلفة المشؤومة التي لا تعرف إلا أكثر الغرائز بهيمية و أكثر المخاوف ترويعا، تنحت «جيرمن ريشييه» تماثيل بعض الحيوانات كالخفاش، الضفدع الذكر، العنكبوت، أو الحشرة المسماة "الراهبة" – أي حيوانات لا يحبها الناس بصورة عامة .. ويطيب للفنانة أن تعطيها مناظر وهيئات منفرة أو قاسية أو مليئة

بالتهديد.

إذا كانت الاتجاهات البنائية تنحسر وتتراجع في النحت كما في التصوير، فهي لم تذهب تماماً، بل ان امكانيات جديدة كل الجدة في المذهب البنائي قد جرى اكتشافها على يد "شوفر Schoffer" ، وهو أكثر من جميع سابقيه اهتماما بأن تكون أعماله قريبة من أعمال المهندسين.. لذلك يقتصر على استعمال مواد كالفولاذ، الألمنيوم، النحاس المصقول واللدائن، بل يحرص، بالإضافة الى ذلك، على استعمال آخر ما أنتجته فتوحات العلم .. وبالفعل فانه إذا كان شوفر قد بدأ حوالي عام ١٩٥٠م بتجميع القضبان والصفائح بحيث يشكل بها هياكل هندسية تسيطر عليها الزوايا القائمة (كما هو الأمر عند مندريان) فانه سرعان ما قاده حب "الديناميكية الفضائية" الى ادخال الحركة في أعماله - نقصد هنا الحركة الحقيقية، لا تلك الموحى بها .. ففي عام ١٩٥٦ بنى، بمعونة أحد المهندسين، أول منحوتاته المتحركة.. وهي تتحرك بأوامر واشراف دماغ الكتروني.. وهي في تحركها تظهر العناصر التي تتكون منها تحت زاوية متغيرة دائماً .. مما يجعل هذه العناصر تفقد فورا قسما من انتظامها وصلابتها.

وفي عام ١٩٦٠ صنع شيفر جهازا سماه "لومينسكوب" يعرض بواسطته على شاشة كبيرة من البكسيجلاس أشكالا ضوئية لها تحولات غير متوقعة إطلاقاً .. فتارة يشعر الناظر أنه يشهد مولد الدنيا المبهر.. وطوراً يظن أنه يري كوارث كونية هائلة....

إن هذه التركيبات المعقدة التي تضيف اليها الموسيقى بعداً إضافياً لا يعقل تصورها إلا في التطور الصناعي في القرن العشرين الذي منح الفنان فرصة استثمار الثقافة العصرية الى أقصى مدى.

المراجع

١- حاضر الفن ، هربرت ريد ، ترجمة سمير علي ، بغداد ، دار الشؤن الثقافية ١٩٨٦.

٢- الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠ - ١٩٧٠) محمود أمهز ، بيروت ، دار المثلث ، ١٩٨١م

٣- النحت الحديث ، هربرت ريد ، الدار العربية للدراسات ، بيروت.

٤- ضرورة الفن ، أرنست فيشر ، ترجمة ، اسعد حليم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م .

٥- معنى الفن هربرت ريد ، ترجمة سامي خشبة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦.

٦- التطور في الفنون (وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة) توماس مونرو ، ترجمة محمد علي أبوده وآخر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١.

٧- حول الفن الحديث جورج فلاتاجان : ترجمة كمال الملاخ ، القاهرة دار المعارف ، ١٩٦٢م.

عنايت عطار

في شعرية الحداثة وما بعدها:

أفق المرايا

الحداثة : اعادة للخلق، بعد الحداثة : خلق..

عنايت عطار: (١٩٤٨ - سوريا)
إستاذ الفون الجميلة بسوريا من ١٩٧٢ الى ١٩٨٠.مهندس ديكور - غرافيكي - من ١٩٨٠ الى ١٩٩٠. شاعر وناقد وصحافي منذ ١٩٧٦. مقيم في فرنسا منذ ١٩٩٢. يكرس وقته للفن.. وله معارض فردية وجماعية في الوطن العربي وأوربا.

جئنا الى هذا العالم لا لنبنيه فحسب
بل لنبني واقعا موازيا...

(بيكاسو)

اللوحة مخيفة «سلفاً» لأنها حقيقة!

كان هذا القول للشاعر الفرنسي آلان بوسكيه، في حوار معه حول مؤلفه الأخير وذلك في مجلة الآداب الفرنسية العدد ٢٧٨ حزيران ١٩٩٥ تحت عنوان: صالون الأدباء مستعرضا فيه: أراغون، جون بيرس، ميشو، سارتر وآخرين معرجاً الى مقارنات مفيدة في الابداع.

لعل الحقيقة التي ينشدها، هنا، بوسكيه: هي الحقيقة التي تكتفي بذاتها ولذاتها دون أية مشابهة أو مقاربة.

والخوف الذي يقصده : إن هو إلاّ اكتشاف ما يتعارض معنا واقعاً وحلماً في كثير من الأحيان. على عكس فرويد الذي يولي اهتماماً كبيرا بالحلم والهذيان والكبت، ومحرك اللذة بالدرجة الأولى. لكن كليهما يركزان على الغموض بطريقة مختلفة في عملية الابداع، فالأول «بوسكيه» يركز على السعادة المنبعثة من الغموض لدى الفنانين دون اللجوء إلى أي إرجاع، قائلا «وهكذا... ما ينطبق علي أولاً» ثم يحشر كل المبدعين في خانة المذهب الكلبي للفلسفة «Mystique» الذي يتعارض غالباً مع الإرث الأخلاقي

السـائد، الأمـر الذي ينطبق على بودليـر ورامـبـو وبيكاسـو وآلان بو.. وهنا تحضرني لوحة مونية «غداء على العشب» التي اعتبرت في حينها تحديا سافراً للمجتمع النبيل في بداية ظهور الانطباعية.

أما الأخر «فرويد» فسواءً ضمن هذا المنظار أو غيره فيعتمد بالدرجة الأولى علي الراسب «الارجاع» الأمر الذي يجعله مغرقا في التفصيلات الصغيرة سواءً في العمل الفني أو في حياة الفنان كمثال حلم الطائر في تحليله «لدافنشي» أو كالدراسة التي يجريها على دالي أخذاً عليه اصطناع الحلم «عدم صدقية العقل الباطني» الذي كان من الأهمية بمكان في نهج السريالية ولكنه «أي سلفادور دالي» قادر أبداً ان يصنع فناً رفيعاً ويضعنا في كل مرة ضمن دائرة السحر والدهشة بأسلوبه التقني البارع وفي إطار مدرسته الخاصة التي يمكن تسميتها بـ «الواقعية - السريالية».

ومن جملة مذكراته الشخصية التي يذكرها بوسكية حول دالي أو على لسانه تحديداً: أتخيل دائما بأنني متزوج أمي.. ولكنني في كل مرة أكتشف بانني متزوج جدي!!. فسواء كان ذلك هذياناً سريالياً، أو مقاربة من دالي بين حديثه وانتاجه الفني، أو حتى إذا كان مخادعاً فالسؤال هنا:

لماذا يرى في ذلك سعادته؟ لعل الاجابة المستنبطة من حديث بوسيكه مع محاوره الصحفي، هي «بالضبط ما يسميها: أزمة ثقة، حتى في الأنا قائلا «أسمحو لي أن أقدم نفسي غريبا» لأن الأزمة أكبر من وعي الذات لدى الفنان نفسه. ومن هنا بالضبط يطرح الغموض نفسه سيداً.

إن مسألة التجريد الشعري في الفنون البصرية وتمجيد الوعي الغامض الذي يؤدي في نهاية المطاف الى اللاشكلية، مرتكز أكيد للحداثة، بل هو بحث دؤوب في الكشف على مخلوقات ممكنة «ما بعد الحداثة»، بمعنى أن الحداثة: إعادة للخلق ، فيما بعد الحداثة، خلق، لا محال (بول كلي).

والشعرية هنا (Poetique) ولو كان مثالنا مسحوباً على نمط الأدبي، فأمر مختلف : أولاً عن الشاعرية (Lyrique) بمعنى الغنائية. ثانيا: ونظراً لقلة

الدراسات المتوفرة حول الشعرية في الفنون البصرية، ربما أمكننا ، الأدب كسعي آخر للخلق، من اضاءة الحالات الغامضة في عملية الإبداع التي تستلهم الماضي الطفولي : بشقيه:

أ - الطفولة الانسانية (الأسطورة Mythologie) منذ اسطورة الخلق ومأساة السقوط البشري (آدم Adam).

ب - الطفولة الشخصية للفنان ، التي تكون غالباً مضغوطة (الكثافة) (الشعرية) أو مترسبة في اللاشعور (فرويد) لتأتي لحظة الابداع تألقا واشتعالا بالاحساس على حساب العقل، وكخطوة في المجهول لا يمكن ترجمتها نقدا أو كتابة نظراً لتخلف سبل المعرفة نفسها مقابل الـ (الأنا) الغامضة هنا والتي تختلف عن أي (أنا) هناك، من جهة .. ومقابل سيل عارم يجتاح الظلمات لاطلاق الكائنات الحبيسة في دنيا الكثافة (الشعرية) من جهة آخرى، حيث يتسنى للشكل أن يفصح عن نفسه، كوجود مستقل ينفصل بالتالي حتي عن الذات الخالقة ليصبح ملكا للأخرين ودون وعي منطقي من قبل الفنان نفسه (الإنسان.. الذي يتلمس الحقيقة دون ان يعيها) تلك هي عبارة الناقد والمفكر غراهام كوليير التي يفتتح بها كتابه:

الفن والشعور الابداعي. الذي يتوافق مضمونه الى حدٍ كبير مع مدرسة / برغسون / «الحدسية» وعلى ضوء شوبنهاور الذي يأتي من بعيد. ولعل المثال الذي أردنا سياقته عن الأدب مقارنة «كما قلنا» هو : في مقابلة صحافية مع آخر الادباء الفرنسيين / الروائية / مارغريت دوراس / وقبل وفاتها - منذ عامين - تقول : حتى الآن أسأل نفسي لماذا كان ؟آرنستو / وهو بطل روايتها الأخيرة: "مطر الصيف" ، يكره المدرسة وهو في الثالثة عشر من عمره.. ولماذا كان يقول لأمه: إنهم يعلموننا أشياء لا نعلمها.. وفي مكان آخر: المعرفة كالريح لا يمكننا إيقافها، وبعد أن يذهب الى المدرسة، وخلال ثلاثة أيام فقط، يبدأ أرنستو محاورة الأساتذة وكأنه يعرف كل شيء وكل الأماكن قائلا:

كل الأماكن هو هذا المكان...

ماذا يختلف ذلك عن أن يركض بوتيشيلي (الفنان الايطالي الكلاسيكي) يوماً وهو طفل الثامنة : أبتي إني رأيت أرنبا يركض في النار (الموقد) وحين صفعه والده، قال صديقه الزائر أنذاك: لماذا فعلت ذلك؟ قال : ابني واعرفه موهوباً، فصار علي من الواجب تثبيت النقاط المضيئة في ذاكرته (الطفولة المستعادة للفنان) وحقاً حين كبر بوتيشللي ولمع نجمه الفني قال: لا أنسى فضل والدي عليّ.

الفرق هو أن بوتيشللي هوالفنان نفسه فيما، ارنستو ، هو لسان حال الفنان (دوراس) وهنا يحضرني قول - فلوبير - عن روايته "مدام بوفاري": (إن بوفاري هي أولاً وأخيراً نفسي أنا)

الفرق الآخر - واستنتاجاً : أن الأول (حادث بوتيشللي) مقرون تماماً بالشكل (الأرنب) وبالرغم من الغرابة ربما نفهم عن ذكريات الطفل في جولاته الليلية مع والده (الشرار أو التماع عيون الحيوانات) أو انهيار حطبة تشبه قفزة الأرنب في موقد النار.. وفي أعمق التصورات قل خيالاً جامحا، ولكنه كذلك لم يفلت من المحاكاة (الكلاسيكية) فيما الغموض والالتباس (الشعرية) والتجريد الذي بدا واضحاً في كلام أرنستو : كل الأماكن هذا المكان

يعلموننا مالا نعلمه..

أضف الى ذلك المفارقة العجيبة بين عمق الكلام (المعرفة كالريح) وبين ولدٍ لا يعرف المدرسة!

لنستمع الى الشاعر جي جوفت (Gry Goffette) ماذا يقول في قصيدته (في غرف المصادفة) ترجمة: شوقي عبدالأمير - مجلة مواقف العدد ٧٦ عن الفنان / بالتوس/:

في رسم بالتوس وعلى سبيل المثال

الكرسي الأسود لـ (تيريز، الحالمة)

أو كيف نسحب الماء من بئر قد جف.

استدارة سلم، مثبت

التموج الشهواني للنسيج.
هذا الارتباك الحادّ - للهندسة الأقل هلاكاً والأقل ارتعاشا:
كرسي.
جالسة، والعيون مطبقة
الأيدي على الرأس.
تتسلق تيريز خرائط يكتشفها القطّ بأقدامه
في الصحن الذي لا عمق له، للمشاهد الذي يريد أن يواصل حصاره، ترك الرسام: كرسياً أسود في ركنٍ من اللوحة.

نلاحظ تماماً أن الفرق بين جي جوف ودوراس صار واهياً وحتى الفرق بينهما ـ الاثنين - من جهة وبين اللوحة المقروءة نفسها من جهة أخرى (على سبيل المقارنة بين الفنون كما أوردنا مسبقاً) على الأقل في اطار الحداثة والغموض الذي تمتد جذوره الى بيانٍ مشترك لأدغار آلان بو وبودلير والذي تعمق في منتصف القرن العشرين.

إن تيريز هنا ليست بورترية ولا "جوكندا" من نوع آخر، إنها خلق جديد! وأرجو ألاّ يفهم ذلك كعزوف على التعبير أو اسفاف بمسألة القيمة، لابدّ من علاقةٍ ما بين تيريز والفنان، بين غالا ودالي، بين ماتيلدا ونيزورا، بين إلزا وأراغون الخ...

ولكن القيم التعبيرية نفسها باتت مختلفة، أشبه بقطيعة كوبرينك بالنسبة لفنون المحاكاة القديمة.

إن بيكاسو الذي تصدّر قائمة التعبيريين بكافة أساليبه منذ واقعيته ومروراً بالتكعيبية وحتى التجريد كان يعرف مهمته جيداً كفنان حيث قال: جئنا الى هذا العالم لا لنبنيه فحسب بل لنبني واقعا موازيا. والغريب أنه قال ذلك وهو في أوج شيوعيته وتعارضا مع النزعة الستالينية التي كانت تعمُّ أوساط الشيوعيين. وكان الفيلسوف الفرنسي المعاصر روجيه غارودي مرميا في خانة الخروج عن الماركسية بعد كتابه: منعطف الشتراكية وعلم الجمال الماركسي

وواقعية بلا ضفاف حيث يتناول بيكاسو كموضوع للدراسة ضمن سياق الالتزام بأبعاده الحديثة. على أن الماركسية - نظراً الى موضوعيتها - قابلة للتطور وفق الزمان والمكان ، ذاهبا الى أن الانسان، منذ المشاعية الأولى، كانت الوسيلة شاغله الأول والأخير، ولكن بعد هذا التفوق (على الطبيعة) وخاصة في المجتمعات المتطورة لا بدّ له (أي الإنسان) أن يلتفت الى خلق الذات (الغاية) . ومن هنا كانت مفارقات الحداثة ابداعاً ونقداً وتنظيرا: الواقعية الجديدة، التجريدية ، تجارب اللامعقول في المسرح والسينما، الشعر الحر، الشعر التشكيلي، الشعرية في التشكيل، اللا شكلية، شعرية القصة..

ولا يزال المخاض قائماً ، وبالرغم من السمات المشتركة (كرؤيا مختلفة عن المحاكاة ، إعطاء المادة قيمتها - مسائل التكنيك والغرابة والغموض - استخدام الأسطورة كاسقاط يلعب دور الانزياح كما يذهب البنيويون.. ألخ..

ولكن البنيوية نفسها تضع في آخر المطاف (الخلق الفني) كلبنة في بناء المسيرة التاريخية والحاجات الاجتماعية. ومن أبسط تفسيراتها أن البشرية أنتجت المهندس للخروج من الكهف والطبيب للمعالجة والمزارع لانتاج الغذاء والحاكم مثلا: لضبط النزاعات والصراعات التحتية.. وكأنهم (البنيويون) يصبون في خانة الماركسية بمؤداها البعيدة (الوظيفة الاجماعية).

أرى أن الفنان بريء من هذه التهمة (المهمة) دون أن يبتعد عن مسألة الفائدة، لأنه هوالوحيد الذي يقوم بمهمة رسم الصور الجديدة للحياة.. الحياة التي بدورها تحتاج ما تحتاج من مختلف الوظائف.. إذن هناك خلق مستمر في الحياة نفسها من قبل الفنان.. ذلك المتّمرد الذي يملك كواشف الأسرار وفضح الظلمات. •

في دراسة لفرويد عن رواية «غراديفا» لجونسون التي بطلها تاجر الأثار (هانوي) والذي يتولّع بالتماثيل لدرجة أنه يشيء الانسان ويصل الى اشباع صبوته الغريزية في امرأة من رخام أو برونز (النحت) والذي يسافر إلى بركان الفيزوف ببومباي الايطالية ليلتقي بغراديفا الحقيقية التي افتقدها في مرحلة

مبكرة من عمره حيث كان في زيارة الى منزل غراديفا التي كان والدها: عالما للحشرات، جاعلا بيته مشغلا لتجاربه في جوٍ من الصمت المطبقه. وحيث يخرج مطروداً (هانوي) على أثر اقتراف ضجة مع الصبية (غراديفا) دون أية عودة..حتى النسيان.

وهنا يتدخل فرويد : لابد أن صورة الفتاة استقرت في صندوق الأنا الغامضة، والتي تمثلت فجأة حين رأى في أحد المزادات تمثالا شبيها فيصرخ "غراديفا" ويشتري التمثال بكل ما يملك. ثم يبدأ بخلط بين الواقع والحلم ليرى نفسه في بومباي - حيث كانت الفتاة قد اصبحت فيما بعد مديرة أعمال والدها. فرافقته الى هناك للبحث عن المستحاثات والحشرات التي تنمو في ظروف الطاعون والموت الجماعي..

١ - لماذا بقيت الفتاة هي الأخرى عزباء رافضة كل أشكال الحب طوال هذا الفراق الطويل ودون أن تتذكر أحداً اسمه هانوي على الاطلاق..!

٢ - كيف يتوصل العقل العادي (إن لم يكن هناك خلق أكيد) الى هذه الصدفة العجيبة التي هي حقيقة الحقائق:

فالفتاة هاربة بثوبها الأبيض ولأول مرة ودون أن تعرف أنها مقبلة على عرس حقيقي.. وكلما تنظر خلفها تظن "هانوي" أحد المستيقظين من المقابر (حسبما سمعت من سكان المنطقة أن في الظهيرة وفي هذا الوقت بالذات تقوم الأرواح)

٣ - هانوي يطاردها ويصرخ غراديفا.. غراديفا.. (وكم من الجمال حين يوصف جونسون، وعلى حد تعبير فرويد - مشية غراديفا، والتمثال الذي يكاد يطير وهو مرتكز علي رؤوس أصابع القدمين).

٤ - يلاحقها حتي الفندق الذي تبيت فيه مع والدها . وتبتدىء (أنسنة الأشياء) إذ يتفجر في الرخام نبضة الحياة وسريان الدم في الأوصال.. ويقظة العشق القتيل وتذكر كل ما كان غائبا عن الآثنين!.

٥ - على حد تعبير فرويد أنه كلف نفسه بدراسة تشريح عينات حقيقية من

بنات الأسرة التي تنتمي إليها غراديفا والمقارنة بالتشمال إثباتاً لنظريته : اللاشعور «حلم هانوي» التخاطر: (اللقاء الأخير).

٦ - إن جونسون لم يكن يفكر في النهاية إلاّ بما يرضيه كخاتمه لروايته، ودون أي قصد أو مطابقة سيكولوجية ودون علم بحقيقة العائلتين.

إن هذه الواقعية الشديدة التماسك والتي تجعل القاريء في أرض الأحداث شاهدا حياً كما في "مدام بوفاري" لفلوبير الذي يصرّ على واقعيتها.. إن هي إلاّ واقعاً قائماً بذاته.

لقد قصدت أن أستعرض، كما فعل بوسكيه، بعض الحالات والذكريات عن الفنانين دون الغوص في مسائل النقد التي هي أولاً وآخراً ليست من مهمتي.

وودت كفنان أن أعرض تجربتي، التي قد تضيء جانباً من عملية الابداع:

حين أشعر بأنني احتاج شيئاً ماغامضاً. أقرأ قليلا فأملُّ الكتاب أنام.. لا أستطيع .. أزور صديقا ما .. فأغادره بعد فنجان سريع من القهوة..

صوت في اعماقي يقولي ليس هذا ما تريد ! لكأن كائنات في الأعماق تسعى الى الخروج دون أي مبرّر.. أبدأ باللعب بالألوان حتى منتصف اللوحة. ثم تبدأ اللوحة ترسمني!

بقعة زرقاء هناك تجبرني أن أوازنها بأخرى..

انهيار لوغا هناك أسنده..

فراغ يخيفني.. أنشر فيه ظلالا ندية.. (مثل تشكلات الغيوم التي تحتمل صوراً لا تحصى..) اؤكد على بعضها.. أحذف بعضها .. ثم وثم..

وياللسعادة القصوى حين ألتقي بكائناتي وجها لوجه لأصغ توقيعي في زاوية ما كمعاهدة لاطلاقها..

بعد قهوة باردة كانت منسية هناك أعود الى صحوة العقل كأي إنسان خرج من غيبوبة. كيف تم هذا السيل، وكيف انتهى؟ أمرٌ يعود على الآخرين طالما وقعتُ على المعاهدة وانتهيت.

إذن كل ما يستطيع الفنان فعله هو أن يضيء مجرى هذا السيل (الشكل)

بقليل من التجربة الواعية والمخزون القديم. ولكن لماذا الأحمر هناك مرتعش. والأصفر حريق غابة ممسوحة الملامح/ صخرة بيضاء (ربما للبكاء)؟! خط مستقيم يقسم مساحة، شفقاً كالمرآة تعكس أمرأة أو قافلة وحصاد!! ثقلا يضغط نحو اليسار شكلا يخلع عنه التشبيهات كإله من ضوء .. تلك هي شعرية اللون وكثافة الذكرى وقتامة موقف قد مضى أو اشراقة مؤاتيه.

تلك هي لغة التشكيل لونا وشكلا وحياة..

وحتى المضمون أعتبره (إن كان موجود لدي) فهو يقظة للأعماق التي غالبا ما تأتي بدون قصد.. كأن أرسم طفلا وأنا أبن الشرق هناك (فلا يمكن له أن يأتي أشقراً أو صينياً) وأظن أن رائحة الياسمين هناك في بيارات الشمس مختلفة حتى عن الياسمين في بلادٍ باردة.. كل ما أستطيع قوله : نحن أولاد الضوء والغبار ودروب الرمال هناك..

وهنا يحضرني الفنان فاتح المدرس: حين كنا أنا ومدير المركز الثقافي بالرقة (أحدى المدن السورية) في استقباله في محطة القطار الذي سوف يصل من دمشق.. فما أن نزل الفنان من القطار إلاّ وتطلّع يمنة ويسرة في أقاصي حدود الهالة التي رسمتها إنارة المحطة فوق عراء الشوك والحصى .. قائلا:

هذه الأرض

التي لا تشبه أي أرض في الدنيا

اتركوها ..

اتركوها

هي وحدها قادرة أن تدافع عن نفسها.

فلا أظن في لحظة اللقاء هذه فكرّ صديقنا أن ينشىء موضوعا عن الالتزام، ولكن روحا انسابت بكائناتها السحرية قافزة فوق كل الأناشيد الوطنية وفوق مقابر الشهداء الذين دفنوا في هذه الأرض نفسها.. لكأنه يقول لنا: مرّ المغول والتتار والفرس والرومان والأترك والفرنسيون وما استطاعوا جميعا أن يصمدوا فوق هذه الأرض.

أو كأنه انتريولوجي يدرس تكيف شعب المنطقة أو يقفز الى العالمية ليذكرنا بموت النازيين على أرض روسيا المثلجة.. إنها المحلية والعالمية في آن .. الذات والموضوع منصهرين في شمول إنساني جميل.

هذا المقطع العفوي الذي لا يختلف عن أية لوحة للمدرس. ولأنه من الذين يحملون خلوتهم حتى في الزحام.. فكثيرا ما يرسم بحضور عدة اصدقاء له في مرسمه الخاص، الأمر الذي أتاح لي أن أكون شاهدا على بعض اعماله التشكيلية.

أنه يحدث الأخرين بمشاريعه كالأطفال . وحين يقدم على مشروعه التشكيلي ينسي نفسه قبل أن ينسى العالم..

هكذا تخرج كائنات الخلق:

أفقا نظيفا ومرايا
من ضوء وسنابل
قرى بعيدة يأكلها السراب
عيونا واسعة تتطلع للفضاء
بانتظار المطر..

إن موضوع الهوية أو الالتزام إذا... وبكل بساطة انفلاشٌ للذاكرة الميتة وتبلور تقني، يتم في حقل الارجاع البعيد من خلال الانفعال (الاحساس) وشرطيه: الصدق والحرية. قوامه : العين المتدربة (التجربة البصرية). ومضمونه: ناتج انتماء عميق بعيد عن القصد والمباشرة . أفليس ، يقول حمزاتوف : تبدأ الأممية من عتبة دارنا.. أمي هي اختصار النساء...

ولنستمع إلى الفنان الايطالي (ريناتو كوتوزو) في حوار مع البيرتومورافيا في مجلة /أسيريسو؟ الايطالية..

لقد انطلقت الواقعية الجديدة من حركة المقاومة. وهي فترة صعبة جداً وثقيلة من تاريخنا، ولكنها جدّ بطولية.

في تلك السنوات، كان هناك إحساس بضرورة التعبير والنضال ضد

الفاشية. وإذا كنت قد رسمت - آنذاك - لوحات سيئة ، فلا يعود الأمر الى أية حملة سياسية بقدر مايعود لي وحدي (العامل الذاتي والحرية كشرط للتعبير) وينبغي القول أن الفترة شهدت لوحات جيدة كذلك.

- مورافيا : ماذا عن فان غوغ وبيكاسو؟ وما الذي اجتذبك؟

- كوتوزو : التوق العارم: أن رسوم فان غوغ ليست مجرّد رسوم جيدة. ولكن ثمة شيء عارٍ تماماً ، يمزّق الروح.

على الضدّ من بيكاسو! بمعنى أن الأول يستوحي الحياة ذاتها فيما الأخر (بيكاسو) يستوحي الفن فقط..وحين وقعت عيناي على لوحة له لدى صديق ثري:صعقت تماماً. وكان من الممكن جس رسمه. الاحساس جسديا به.

رؤية المادة الاحساس بها والرقص على إيقاعاتها. أماتعرّفي الشخصي فكان في باريس ١٩٤٥ .

إن الجملة الأخيرة : (المادة) (الايقاع) هي من صلب الحداثة اليوم بالرغم من جذورها الضاربة في فيلا سكونير الاسباني أو كوربية الفرنسي (الأب الواقعي) وعلينا ألا ننسى مساهمات كاندينسكي وموندريان وفازاريللي وميرو ، وبول كلي فيما بعد.

وفي الأخير ودون أن ألجأ الى التعريفات، أعتقد أننا بلغنا دائرة الغموض بكاشف من ضوء. واستطعنا أن نمسك بخيط الالتباس في عملية الابداع دون الغوص في مدارس النقد التي تعيق أكثر مماتفيد وخصوصا في اطار الحداثة التي سبقت كل التنظيرات على ما أعتقد ، سوى أن نقول هنا : صنعوا الشكل يصح عن نفسه.. (التشكيل) صنعوا الكلمات تفجر دمها الصافي (الأدب)

اصغوا الى موسيقى الكون.. ولا تلجأوا الى أي تفسير طالما كان نمط إبداعي لغة قائمة بذاتها.

وقد كان بودي هنا أن أعرج قليلاً الى منطقتنا : الشرق العربي أو الاسلامي أو العالم الثالث برمته ولا فرق في التسميات لأن كل ما أريد ذكره هو أن تطوّر تاريخ الفن كان حكراً على أوربا (الغرب) إلا أننا نلحظ اليوم

تجارب جادة لا يستهان بها عربياً وعالمياً في منطقتنا التي ، دخل عليها الفن الحديث - على الأكثر منذ قرن - متبلورا في الخمسينات بصورته الراهنة. أمثال جواد سليم - العراق ، وصليبا الدويهي - لبنان ، وفاتح المدرس - سوريا ، وضياء العزاوي - العراق ومساهمات جبرا إبراهيم جبرا ورمسيس يونان والمشتغلين بالأدب عامة والنقد والترجمة خاصة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وضمن منظور الايقاع البصري أو التجريد، يجدر بنا أن نتذكر مربع الغزالي الذي يشبه سلما موسيقيا بدرجاته اللونية.. إن «بول كلي» نفسه باكتشافه الفن الاسلامي يعتبر السندباد البحري الأوربي الذي ختم رحلات التصوير الأوربي التي بدأها دافنشي وشدّ أشرعتها (سنياك) باتجاه مقاربة التصوير للموسيقى ! (من مجلة فنون ٥ - ٨٢ أسعد عرابي) وعالم الجمال المعروف إيتن سوريو (١٩٨٢) يطرح لأول مرة السؤال التالي: هل بالامكان إصطناع ميادين فيزيائية تتناثر فيها الاهتزازات الزخرفية وتتحول إلى اهتزارات موسيقية؟

لا شك أنه لم يكن أنذاك مطلعا بعد على أعمال «تاكي» الحديثة الولادة ولا على «فازاريللي» ، لكنه باعتماده ربما ، على تجارب سابقة لـ (هو نسليك) حيث أخذ يتحرى المنحنيات الناتجة على وصل العلامات الموسيقية التي اختارها بعناية وكان من أهم النتائج ما يلي:

إن الأشكال الزخرفية التجريدية، هي الأشكال الأكثر طواعية في هذا الميدان وقدّر بأن "الأرابسيك" أكثر كل هذه الزخرفة مناسبة على الاطلاق معتمداً على كتاب هو نسليك:Von Musikalishen Schone وذلك عام ١٨٥٤... وبالنتيجة فإن "سوريو" وجد أن أحد الموتيفات التجريدية الأندلسية والتي سماها Decor Aspanor Arab يمكن ترجمته الى نوته موسيقية تملك معنى فنياً.. أضف الى ذلك استشهاد المستشرق الموسيقي سيمون جاجي بايقاع الخط العربي.

مجدي عبدالحافظ

في الشعرية البصرية :

تخارج الذات جسميا
في فينومنولوجيا (ميرلو بونتيّ)

د. مجدي عبدالحافظ:

باحث وأستاذ جامعي مصري ، يدّرس الفلسفة في جامعة حلوان. مشارك نشط في منتديات فلسفية وجمالية وفنية مصرية وعربية ودولية..

ليس العالم موضوعا
أمتلك في سرى قانون تكوينه ،
انه الوسط الطبيعي وحقل كل أفكاري
وإدراكاتي البارزة ...

(ميرلوبونتي)

وقف باسكال قديما (١٦٣٣ - ١٦٦٢) أمام سؤال الشعرية مشدوهاً ، بل وعاجزاً عن الإجابة فلم يستطع الإجابة على سؤال لماذا نشعر بالرضا أمام الشعرية؟ وحاول فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) بعده أن يجهد نفسه في الإجابة على نفس السؤال، وبدلا من إبداء العجز والدهشة تصور أنه يعرف جيدا الجواب حينما وصف الشعرية "بأنها البلاغة المتسقة". فى معاني الشعرية باللغة الفرنسية نرى أنه فيما يتصل بالأنطولوجيا فمصطلح الشعرية هو الطابع الذى يوقظ الانفعال الشعري، كما يعتبر أيضا ملكة يملكها الفرد في اختبار الانفعال الشعرى. كما أنه أيضا بصورة آخرى هو الأسلوب ، الصورة الشعرية والإيحاء الشعرى. والانفعال الذي يولده الفن الشعرى هو حالة شعرية مماثلة للحالات التى تستجيب للشعرية لدى هؤلاء الذين هم أكثر حساسية ممن ينفعلون بالجمال والسحر والرقة (١).

ورغم ذلك فالحق أن الشعرية مصطلح عصى عن التحديدات والتعريفات، ولا يمكن الإمساك به ، على الرغم من أنه يمكن الإشارة اليه بالبنان، حينما نشعر بتلك الشعرية تلف كياننا ، وتسحر خواطرنا ، وتسرى في عروقنا عند الاستماع او رؤية العمل الجمالي، نتواصل معها ونحياها وتنفعل معها

أحاسيسنا ونتوقف عن القول عندما نهم بالحديث عنها. في التواصل الحى تهزنا الشعرية ونتفاعل معها على الرغم من جهلنا لرسالة محتواها.

أمام هذا السر وأمام ارتباط الشعرية بالإبداع الفني كانت حيرة الدارسين فالشعرية ترتبط بالملكة الإبداعية الفطرية والتى لا يفقدها الإنسان، بل ربما تزيد، في أصعب لحظات الإرهاق والتعب، بل وأثناء غياب الوعى (الثمالة والحمى) وحتي في هواجس الحلم. لذا حاول البعض ايجاد تفسير لتلك المتعة التى نشعر بها وتسرى فينا عند الإلتقاء بتلك الشعرية في العمل الفنى فهاهو ليوباردي (١٧٩٨ - ١٨٣٧) ، وآلان فورينه (١٨٨٦ - ١٩١٤) وغيرهما يعزون هذه المتعة التى تلم بأوصالنا عند الالتقاء بالشعرية الى أنها تدفعنا الى العودة لمرحلة الطفولة، هذه المرحلة التى يتميز الفكر فيها بأنه يعتمد تماما على الصورة البصرية، وعلي المماثلة والتوفيقية، وهي سمات أولية تدفع الى الإبداع ، وتعمل نزعة التمركز حول الذات Egocentrisme التى تميز هذه المرحلة، الى تعميق الشعور بهذه الصور البصرية، والإنصهار الذاتى فيها، بل وتملكها، ومن ثم الأحساس الجارف بهذا الطرب المصاحب لتلك الشعرية.

الوعى الشعري إذن هو بالدرجة الأولى وعياً بصرياً، يختلف على تصنيفه ووصفه تبعاً للمجال الذى يتصدى لهذا العمل، فالبلاغة تعتبر الصورة أنها كانت ولا زالت من المحسنات البلاغية للخطاب، خاصة عندما نعقد المقارنة بين الصور المختلفة، وأيضا هي الرمز الذى نستخدمه أثنادالترجمة ، كما أنها اخيرا التعبير عن الرغبة في العمل الدرامي. ومن وجهة أخرى فالصورة ترتبط بالثقافة، وهي حاضرة شكل طاغٍ ، ومع ذلك فالقبض عليها باليد مثل القبض على الرياح ، فنحن نسترسل في وصف الصور بالكلمات "إنها حضور متعذر الإمساك به مثل الكلمات عندما استمع إليها وأتكلم بها. ينبغي التوقف عن القراءة، والتفكير بعدها مباشرة، لإدراك الصور والتى لا نستطيع التقرير بصددها إذا ما كانت مازالت هنا أو وإذا ما كانت هذه الكلمات قد ذابت بعدها مباشرة، إنه في الحالتين يترك المرد نفسه لينخدع بالوهم المتشىء

بالصورة . ليس هناك بالفعل موقف مشهدى: فنحن لا نرى صوراً ، إننا نعيشها" (٢).

نظرية وحدة الفنون أساس للشعرية البصرية:

بدأت وحدة الفنون كفكرة تحاول فرض ذاتها عندما حاولت أن تتفاعل بداية من نظرية للفنون تبحث عن تأطير أهم الممارسات الفنية جميعا ألا وهما : الشعر والتصوير وتحولت هذه النظرة بالفعل في القرن الثامن عشر الى موضوع مستقل تحت أسم علم الجمال L'Esthetique، حيث دمجت تلك النظرية نظرية الأدب وأدمجتها في نظرية عامة للفنون. ولعل إرهاصات هذا الاتجاه يعود الى أزمنة أبعد من القرن الثامن عشر، لعله يعود الى ليوناردو دافينشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) وحتى الانجليزي شفتسبري (١٦٢١ - ١٦٨٣)، إلا أنه لم يأخذ مكاناً لائقا إلا على يد كل من لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) وكانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) باعتبارهما أول من بدأ في ممارسة هذ البحث الجمالي الذى عمل على خلق ، بل وتعميق هذه النظرية التي انتشرت بعد جهودهما في الحديث والكتابة عن وحدة الأعمال الفنية. والحق أنه بدون هذا الأساس ما كان يمكن لمصطلح الشعرية البصرية أن يرى النور.

لعل المقدمات السابقة كانت جد أساسية للدخول في صميم البحث الذى وضعنا علي عاتقنا إنجازه، فتخارج الذات وإتصالها بالعالم بفعل الإحالة القصدية الهوسرلية يتم عن طريق الجسم، بوضعه وحركته عندما يتيح لنا رؤية بصرية خاصة بنا حتى قبل الوعي والتأمل، لذا يرى رائد الفلسفة الفنومنولوجية أدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) أنه حينما نفكر، أو حينما نتأمل فإننا لا يمكن أن نتصور الذات الماثلة في صميم العالم، أو الذات التي تقع تحت تأثير هذا العالم، على أنها مجرد "موضوع" مندمج في غمرت الموضوعات العالمية الأخرى، بل نحن نتصوها على أنها تلك الذات المحورية التى تدور حولها سائر الموضوعات. فليس في إمكاننا أن نتصور عالماً لا

تتعقله أي ذات من الذوات، ما دامت "الذات" هي بمثابة الوعي الضروري لقيام أي "عالم". وإذا كان من الحق أن الذات التجريبية هى جزء من العالم، فإن من الحق أيضاً أن "العالم" ليس شيئا آخر سوى "موضوع" تتجه نحوه "الذات" وتخلع عليه كل ماله من "دلالة" بالنسبة إليها (٣) ويستعير هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦) فكرة هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) عن الإحالة تلك الفكرة التي تعتبر أن الوعى هو شعور دائما بشيء، فيرفض أن يكون الوجود البشرى في كل "ذاتية" مغلقة على نفسها، بل هو حقيقة متفتحة على الوجود والعالم، إذ الموجود البشري بكل عواطفه، وميوله، ومقاصده موجه نحو العالم الخارجي، في صورة توتر واهتمام، لذا فوجوده لا ينفصل عن الاهتمام بهذا الوجود الذي يصبح بالنسبة له هو "الوسط" أو "المجال"، وتربطهما علاقة قوامها الشعور بالاهتمام، لذا فهو يقول "لا يمكن أن يكون ثمة وجود بشرى اللهم الا إذا كانت "الذات" مرتبطة ارتباطا أولياً جوهرياً بحقيقة خارجية هي "العالم" ، وهي لهذا ومنذ البداية موجودات مكشوفة تحيا في العراء ويسارق الوجود في العالم "الوجود مع الآخرين" إلا أن هيدجر يحرص مع هذا على انسانية وحرية انسان العصرالحديث فيفرق بين وجود حقيقى أصيل، لذات حرة، تأخذ على عاتقها مسئولية وجودها، وأخرى ذات وجود زائف تهبط فيه الذات لمستوى الموضوع فتميل للإنغماس في المجموع لتتهرب من حريتها، ومن هنا يحدث الإغتراب عن الذات والإنحدار الى مستوى " الشيئية" وتنازل عن الوجود الحقيقي الأصيل، لذا على الموجود البشري المتمسك بالذات الحقيقة والالتزام بالحرية والمسئولية ليأمن خطر الإغتراب عن الذات والسقوط في عالم الموضوعات.
وإذا كان كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) قد اعتبر أن "الموقف" تعبير عن حقيقة موضوعية يواجهها الموجود الذاتي حين يجد نفسه بإزاء حد أو ظرف أو نطاق من شأنه أن يقف في وجه نشاط الحرية وأن تحقق الذات لا يتم إلا عبر تلك المواجهة الحية بين الموجود البشرى وتلك العثرات الكبرى، فإن هيدجر يرى أن القلق هو ما يفصلنا عن عالم الأشياء أو الأدوات لكي يردنا الى عالم

الوعي أو الذات، وهو تجربة وجودية تكشف للذات عن حقيقة وجودها في العالم، باعتبارها ذاتا فردية (٤) ومن هنا تكون هذه الرؤية البصرية الخاصة بي والمرتبطة بوجودى الذاتي في العالم لا تتحقق إلا من خلال تخلصي من الإنسان الداخلي وهروبي الجسمي نحو العالم. وهو ما حدا بموريس ميرلوبونتي (١٩٠٨ - ١٩٦١) على الافصاح بأنه ".. ليس العالم موضوعا أمتلك في سري قانون تكوينه، أنه الوسط الطبيعي وحقل كل أفكاري وإدراكاتي البارزة، فالحقيقة لا تسكن "الإنسان الداخلي" فحسب أو بالأحرى ليس هناك إنسان داخلي، فالانسان هو في العالم لا يعرف ذاته إلا في العالم. عندما أعود لنفسي من خلال نزعة دوجماطيقة بالمعنى العام، أو بنزعة دوجماطيقية للعلم، فإني لا أجد في داخلي بؤرة لحقيقة داخلية، وإنما أجد ذاتا موقوفة للعالم"(٥).

ويعتبر تخارج الذات Exteriorisation du sujet في فنومنولوجيا ميرلوبونتي هو المقدمة اللازمة لإكمال الصورة التعبيرية، التي لا يمكن لي إدراكها إلا من خلال هذا التخارج الذي يتم بوسائل ووسائط متعددة، تعتبر اللغة والفن من بين هذه الوسائط. فاللغة خروج عن الذات واتجاه نحو الآخرين، وميرلوبونتي لا يعتبر اللغة مجرد تعبير خارجي موافق للعمليات الذهنية، بل يعتبرها الوضع الذي تتبوأه "الذات الناطقة" في عالم المعاني، كما أن إمتلاك لغة يفهم أولا على انه مجرد وجود فعلي "الصور الشفاهية" بمنى آثار تركت فينا عن طريق الكلمات المنطوقة أو المسموعة، ولا يقتصر الأمر على اللغة كتعبير خارجي للذات ، بل يدخل معها العلامات، والإيحاءات والرموز كقدرات إضافية يملكها الانسان الى جانب اللغة(٦)، وإذا كانت مدرسة فيينا (*) قد أرتأت إننا لا نستطيع إقامة علاقة إلا مع المعاني، فالوعي بالنسبة لهذه المدرسة لا يعبر عن ذاتيتنا ، فهو معنى متأخر ومعقد لا يجوز أن نستخدمه إلا بحذر، وبعد تضمينه للمعانى المتعددة والتى أسهمت في تحديده خلال التطور السيمانطيقي للفظ، فان فكرة هوسرل تخالف هذه الوضعية المنطقية إذ مهما كانت تعرجات المعنى الذى تعطينا إياه لفظة ومفهوم الوعي

كتراكم للغة، فنحن لدينا وسيلة مباشرة للوصول الى ما تشير إليه، لدينا خبرتنا الذاتية عن هذا الوعي كتراكم اللغة، فنحن لدينا وسيلة مباشرة للوصول الى ما تشير اليه ، لدينا خبرتنا الذاتية عن هذا الوعي الذي نكونه وعلى هذه الخبرة تقاس كل معاني اللغة، وهذه الخبرة هي ما يجعل اللغة تخبرنا بشيء ما. فالجواهر لدى هوسرل يجب أن تجلب معها كل العلاقات الحية للخبرة، وهو ما لم يفهمه جان فال (١٨٨٨ - ١٩٧٤) - حسبما يرى ميرلوبونتي- عندما ظن أن هوسرل يفصل الجواهر عن الوجود ، بينما الصحيح أن الجواهر المفصولة لدى هوسرل هي جواهر اللغة، إذ انها وظيفة اللغة لجعل الجواهر توجد في الانفصال الذى هو في الحقيقة ليس إلا ظاهرياً، لأنه عن طريق اللغة ترتكز الجواهر على الحياة السابقة للوعى (٧).

وهو ما دفع الى أن تهتم الفنومنولوجيا بالجسم كتعبير لغوى فيرى ميرلوبونتي إننا منقادون للإعتراف بمعنى إشارى أو وجودى للكلام، فاللغة لديها داخل Interieur إلا أن هذا الداخل ليس فكراً منغلقاً على ذاته وواعياً بذاته، مؤكدا أن التعبير عن اللغة هو تعبير عن أفكار، فهو عبارة عن أخذ الذات لوضع في عالم المعانى. إذ أن مصطلح العالم - كما يراه - ليس طريقة للكلام إنه يعنى أن الحياة العقلية أو الثقافية تستمد من الحياة الطبيعية بنيانها ، وأن الذات المفكرة ينبغى ان تؤسس على الذات المتجسدة. كما يرى مرلوبونتى أن حركة النطق تحقق للذات المتكلمة ولتلك التي تستمع إليها ، أحد بناءات الخبرة، أحد تعبيرات الوجود ، تماماً كسلوك جسمي يوظف من أجلى ومن اجل الغير الموضوعات التي تحيطني بمعنى ما "معنى الحركة ليس داخل الحركة كظاهرة طبيعية أو نفسية - معنى الكلمة ليس متضمنا داخل الكلمة كصوت ولكنه تحديد الجسم الإنساني لتملكه في سلسة غير محددة من الافعال غير المستمرة لعناصر ذات دلالة تتجاوز تغير وجه قدراتها الطبيعية (٨). فاللغة عبارة عن إنقباضات للحلق، بث تصفيرى للهواء فيما بين اللسان والاسنان، إنها إحدى الوسائل للعب جسدنا بتركه فجأة يستثمر معنى مجازى

ليترك معناه خارجنا، ويعتبر ميرلوبونتي أن هذا ليس بإعجاز بقدر ما هو إنبثاق الحب من الرغبة أو الدلالة من الحركات غير المتناسقة لبداية الحياة، "لكى تحدث المعجزة ينبغى أن تستخدم جملة الايماءات والإشارات الصوتية حروفا هجائية للمعانى المكتسبة منذ البداية وأن تنفذ الحركة الملفوظة داخل بانوراما مشتركة للمتحدثين، تماما كما نفترض فهم الحركات الأخرى لعالم مدرك مشترك بين الجميع حيث يدور ويبث معناه(٩).

والبحث عن جوهر الوعي ليس في تنميته بالهروب من الوجود ضمن عالم الاشياء الملفوظة، ولكن باستعادة الحضور الفعلي للأنا في مواجهة الأنا، هو واقع الوعي كما تعنيه لفظة ومفهوم الوعى ومن هنا يصبح البحث عن جوهر العالم ليس البحث عن العالم في الفكرة عند تحويله الى موضوع للخطاب، إنه البحث عما هو في الواقع بالنسبة لنا وقبل أى تشكل.

ولعل مفهوم القصدية L'intentionnalite والذى يعتبر أهم إنجاز للفلسفة الفنومنولوجية والذى يحدد الوعي، بالوعي بشىء ما، يظل من أهم الخلفيات المحددة لأنساق تلك الفلسفة. وهناك أيضا خيوطا لتلك القصدية تربط الجسم بما حوله من عالم موضوعي، وهي تمتد وتتراجع تبعاً لرغبة الوعي "حيث نشأة الجسم الموضوعي ليست إلا لحظة في بناء الموضوعي، فالجسم عند إنسحابه من العالم الموضوعي سيمد الخيوط القصدية التى تربطه بمحيطه، وأخيرا ستكشف لنا عن الذات المدركة كما ستكشف لنا عن العالم المدرك" (١٠).

ويعتبر الفن أيضا احدى الوسائل التعبيرة الأساسية للذات في تخارجها، حيث يتجلى فيه بوضوح الجدلية التي يفترضها ميرلوبونتي بين الأنا والآخر L'ego et l'alter، إذ يتلاشى في تخارج الذات عن طريق الفن كل أنقسام بين الحاس والمحسوس، فيرى ميرلوبونتي "إن إزدواج الإحساس يجعل الوجود الخارجي المتشتت والمتعدد ينطبق ويصبح وجودا داخليا حاضراً برقة. وهو بالمثل يجعل الوجود الداخلي المنطوى ينبسط في وجود خراجى لا محدود، وهذه الحركة الدائرية الجدلية التى تدور بين الداخل والخارج هي التي تتيح للمصور

أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي، فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل، وما يلمحه المصور في الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير في أعماق ذاته الى وجوده، فاللوحة تقدم للنظرة علاقات الرؤية من الداخل.. وبفضل هذه الحركة الدائرية الجدلية يتعرف الفنان على الأشياء(١١) . وفي نفس الاطار "ما يقال عن الرؤية والصورة يقال بالمثل عن السمع والصوت، فنفس الحركة الدائرية الجدلية تعنى أنني أسمع صوتى في جسمي كما أسمع صوت الآخرين في جسمي وكما يسمع هو صوتى. وبهذا الإنطباق بين السامع والمسموع وبين المتكلم والمصغى يتكون عالم الأصوات ويتكون قبل كل شيء عالم المعاني"(١٢). من هنا اعتبر ميرلوبونتي الجسم إحدى الوسائل الاساسية لتعبير الذات عن تخارجها إذاً أنه "عن طريق جسمى أفهم الغير مثلما عن طريق جسمي أيضا أدرك الأشياء" (١٣)، وترتبط تعبيرية الجسم البشرى بسلوك وحركات ووظائف هذا الجسد نفسه وبينها الجنسية واللغة فهو "إذاً موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة التى تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم بيذاتي Intersubjectif تصبح فيه علاقة ورمزا لغويا ، فنيا ، الخ" لوجودها الخاص (١٤). وفي اطار العلاقات بين التعبير الجسدي واللغوى فإن جيل ديلوز (١٩٢٥ - ١٩٩٥) كان قد لاحظ "إن كانت الحركات تتكلم، فذلك راجع قبل كل شيء لكون الكلمات تحاكي الحركات" ، "إنه يوجد تمثيل إيمائى داخل اللغة. كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد" (١٥).

رؤيتي البصرية إذن ، ومدى الإحساس الشعري فيها يتوقف على وجودى الفعلى الجسمي، باعتبار هذا الوجود هو الجانب الظاهر من وجودى، وعن طريقة أتصل بالآخرين وأدرك الأشياء والعالم، وتتحدد من خلاله الصور التعبيرية التى أسوقها كتعبير عن تخارج ذاتي. وعلى قدر الجدلية ومدى تفاعلى ووعى بها، وهي التي تربطني بالعالم يتحدد ذلك الحس الشعري الذي يسود المجال البصري الخاص بجسمي . لهذا السبب كان اهتمام ميرلوبوني بأن يتجاوز الكوجتيو الديكارتي الذي حصر الوجود الذاتي في الفكر، الى كوجيتو

وجودى يقدم لي منذ البداية واقعة وجودي الفعلي في العالم بين الأشياء والآخرين، كعالم أحياه وأعيشه، ويعتبر ميرلوبونتي أن جسمي ليس مستقلا عنى ، بل هي وسيلتي التي أعبر بها عن نفسي طبيعيا وهو يستعير عبارة مارسيل الشهيرة "Je suis mon corps" (أنا جسمي) ، وبما أن جسمي يحيلني بشكل دائم الى العالم والآخرين فإن خبرة جسدي وخبرة الآخر هما نفسهما جانبان لوجود واحد، فمن هنا حيث أقول إننى أرى الآخر في الحقيقة يحدث غالبا أننى أجعل جسمى موضوعا، والآخر هو الأفق أو الجانب الآخر لتلك الخبرة. وهكذا نتكلم مع الآخر رغم أننا لا نتعامل إلا مع أنفسنا (١٦).

ويفرق ميرلوبونتي بين الجسم الطبيعي وبين الجسم الإنساني الذي يطلق عليه الجسم الفنومنولوجي، ذلك أن الفنومنولوجيا لا تهم إلا بتلك الحياة الواقعية التي نحياها في العالم من خلال أجسامنا، ومن خلال تلك العلاقة بين خبرة جسمى وخبرات الأجسام الأخرى، ومن هنا كان هذا الاحتفاء الشديد بالجسم باعتباره وسيلتي في الرؤية البصرية، ومن خلاله أضفي شعريتى على العالم موضوعات الوجود، والفن، لذا سنركز في هذه المعالجة الأخيرة على ثلاثة جوانب تتصل بهذه المعاني في الفلسفة الفنومنولوجية لدى ميرلوبونتي:

١ - المعنى الحقيقي لوحدة الفنومنولوجيا داخلنا: رفض ميرلوبونتي التحليل الفلسفي للنصوص باعتباره غير ذي جدوى، حيث أننا لا نجد في النصوص إلا ما وضعناه فيها ، جعله يتجه للبحث عن وحدة الفنومنولوجيا ومعناها الحقيقي في داخلنا، أولا لأن الظواهر المدروسة أو موضوعات رؤانا البصرية ينبغي أن ندرسها وندركها في شكلها اللغوي الذي وجدت عليه في الواقع، ولعل هذا - في رأية - ما أبقى على أن تكون الفنومنولوجيا لزمن طويل في مرحلة الأمنية والطموح (١٧).

وثانيا لطبيعة تلك العلاقة الأولية التي تربط جسمي بالعالم قبل التأمل، وقبل الوعى ، ليصبح الإدراك الحسي هنا في حالة تجسد، فإدراكى الحسي يرتبط بوضعه وحركة جسمي عندما يتيحا لي رؤية ماهو في نطاق بصري،

حيث أن وضع الجسم في العالم يشبه وضع القلب في الجسم، ومن هنا إدراكى لوحدة الموضوع لن يتأتى سوى بتوسط خبرتي الجسمية، بصرف النظر عن خبرة حركتي في المكان، فموضوع إدراكى يشكل مع جسمي الذي لا يتغير أثناء الحركة، نسقا ما موضوعي غير مرتبط بجسمي (١٨).

وهذا لا يمنع أن ادراكي للعالم من خلال جسمي إدراكاً حقيقا هو ما يجعل جسمي هو وسيلتى الأساسية لأعيش العالم وأشياءه من داخله لأحقق هذا الإتصال الأول الساذج، والذي استطيع من خلاله أن أخلع عليه إطاراً فلسفيا لا علاقة له بالشرح او التفسير. إنها عودة للأشياء نفسها ولهذا العالم قبل المعرفة. ولعل طلال معلا يضع يده على هذه الحقيقة حين الحقيقة حين يقول : "سواء حللنا الجزء المدرك في العملية البصرية، أو قمنا بتحديد الجزء المدرك فإننا سنتمكن من الوصول الى أن كليهما إنما يولد إشارات تحمل أسرار عميقة عن الحياة والكون عن الفراغ والحقيقة، عن الحتمية بالإنبهار وروح الإنسان التي تحمل مأساتها وتمضى" (١٩). ويفرق ميرلوبونتي بين موقفه تجاه الأشياء الخارجية عنه وبين جسمه الموجود فيه أو الذي يسكنه، فعلى الرغم من أن بصري لا يري بعض أجزاء جسمي، إلا أنى أعرف موقعها، وكذلك أشعر بموقع قرصة البعوضة، فالجسم الفنومنولوجي لدى فيلسوفنا عبارة عن وحدة دالة، أو نظام يتعاضد فيما بينه، وخبرة الجسم في العالم تكسبه مهرات وعادات يستعيدها الجسم بشكل آلى في المستقبل (٢٠)، وحدة الجسم تلك تؤكد خصوصيته عن الأشياء الموضوعية في العالم، بينما تعنى مكانيته هي نشر وجوده كسجم ، والطريقة التي يحقق بها ذاته باعتباه جسما بينما يعني الشعور بالجسم في المكان الشعور بملكية كل غير مجزء يحيل الى أننا مرتبطين بالعالم، ولدينا "صورة جسمية" تعبر عن وجود أجسامنا في العالم.

٢ - الابقاء على الوصف مع استباد التحليل والتفسير: أراد هوسرل للفنومنولوجيا منذ البداية أن تكون "علماً نفسياً، وصفياً"، إذ أنى لست نتيجة أو ما بين تقاطع العديد من العليات التي تحدد جسمي أو "نزعتي

النفسية"، اذ لا استطيع التفكير في ذاتي كجزء من العالم أو كموضوع بسيط للبيولوجيا، أو لعلم النفس وعلم الاجتماع، ولا استطيع أن أغلق على ذاتى عالم العلم. كل ما أعرفه عن العالم، حتى عن طريق العلم، أعرفه بداية من رؤية خاصة بى أو من خبرة بالعالم، بدونها لا تعنى رموز العلم شيئاً. فكل العالم العلمى مبنى على العالم المُعاش وإذا أردنا التفكير بدقة في العلم نفسه لنقيم بالضبط معناه وقيمته ، علينا أولا إيقاظ خبرة العالم تلك والتي هي التعبير الثاني"(٢١). وبما أن العلم تحديد وتفسير لهذا العالم فلا يمكن أن يكون له معني العالم المدرك، فأنا لست ما يفسر بالعلوم المختلفة أياً كانت ، ولا أستقى وجودى من أسلافي أو من محيطي الطبيعي والاجتماعي فتلك النظرات العلمية ستكون دائما خادعة، بل وساذجة لأنها تعتبرني برهة في العالم، ولا تفهم نظرة الوعى التى من خلالها يتشكل العالم حولي، بل ويبدأ وجوده بالنسبة لي، هذه النظرة من حيث المكان تستطيع أن تغير زوايا رؤيتها دون أن يتأثر موضوع تلك النظرة، فتركيزى للرؤية على جزء من الموضوع أو من الصورة البصرية يجعل هذا الجزء حياً وممتدا أمامى، بينما تتراجع الأجزاء الأخرى وتصبح هامشية وتتدارى في الأفق، إلا أن هذا لايجعلها أن تكف عن أن تكون موجودة، ويبقى الموضوع أو الصورة البصرية تحت بصرى أتفحصه أي أسكنه، بينما تؤكد تلك النظرة من حيث الزمان بأن الموضوع أو الصورة حيث البصرية سيظل مرئيا كحقيقة مستمرة ، كما كان في الماضي والحاضر من كل وجوهه، حيث تفترض وحدات زمانه (الماضى والحاضر والمستقبل) إرتباطا ضمنيا فيما بينها. ويركز ميرلوبونتي على كيفية انتقال الخبرة الى الفكر بحيث تصبح السيادة للفكر، ومن ثم خطورة ذلك عندما نفقد إتصالنا بخبرتنا الإدراكية ، إذ أن الواقع يستدعى الوصف وليس البناء أو التكوين. ألا يمكننا القول هنا أن تلك المعية المفترضة بين جسمى والعالم تعمل على سيادة نوع من الشعرية تكاد تكون كونية، إذ هى في العالم كما في أجسامنا بحكم تلك المعية أو ذلك التواجد المشترك بيننا وبين العالم قبل الوعى، وقبل الفكر

والعلم، وإننا بقدر ما نعود الى أجواء تلك المعية، بقدر ما تظهر شعريتنا منعكسة على الصور البصرية التى ندركها من خلال هذا الوسيط الذى نسكنه ألا وهو الجسم.

٣ - إتصالنا بالعالم عن طريق الجسم (جدلية الأنا والآخر): يفاجىء الجسم ذاته من الخارج أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة ، يحاول أن يلمس نفسه لمسا ، فهو يرسم "نوعا من التأمل"، وسيكون هذا كافيا للتمييز بين الأشياء التي أستطيع القول أنها "تلمس" جسدي عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجى الجسم ذاته في وضيفته الإكتشافية، مع هذا فالجسم موضوع عاطفي بينما الأشياء الخارجية هي ما يتمثل لى فقط (٢٢). ويرى ميرلوبونتي أنه إذا كان علم النفس الكلاسيكي قد قام بتحليل دوام الجسم الشخصى لاستطاع هذا أن يقوده الى الجسم، ليس كموضوع للعالم، ولكن كوسيلة للإتصال بعالم ليس كمحصلة لموضوعات محددة، ولكن نافعة لخبرتنا حاضرا دون توقف ، قبل أى فكرة قاطعة، فهذا الجسم هو وسيلتى في الارتباط بالآخر بضروب مختلفة: بالسلوك وبنزعتى الحب والجنس وبالتاريخ والسياسة واللغة، ويظل هو المسرح الذي على خشبته تدور كل الأحداث ، إلا أن الميكانيزم الذي يفسر تلك الإنتقالة من الأنا للآخر أو من الأنا للأنت والنحن يكمن في هذا الجسم الذي تربطه علاقات قبلية بالعالم وبالآخرين، من خبرة الوجود في العالم تلك الخبرة التى تحيل الى بيذاتية 'Intersubjectivite لا تعير للعلم إهتمام، إذ أن الرابطة بيني وبين الآخرين تقوم على قاعدة ارتباط وعي بالجسم وبالعالم "إنه بالتأمل الفنومنولوجي سأجد النظرة ليست كفكرة للرؤية حسب تعبير ديكارت، ولكن كنظرة على عالم مرئى، ولهذا السبب يمكن أن يوجد بالنسبة لي نظرة للآخر، هذه الآلة المعبرة التي نسميها وجه Visage يمكن أن تحمل وجود كوجودى محمولا بجهاز عارف والذي هو جسمي" (٢٣) ويضع ميرلوبونتي أمامنا إشكالية الأنا والآخر كما تبدت لدى هوسرل في شكل تناقض ؟؟؟ "إذا كان الآخر هو حقا لذاته Pour-soi فيما يتعدي كينونته لذاتي، وإذا كان الواحد منا

للآخر وليس الواحد والآخر لله، فينبغي أن نتبدى الواحد للآخر، إذ يجب ان يكون لي وله خارجا Un exterieur ويجب أن يكون هناك بدلا من الأفق لذاته - نظرتي عن نفسى ونظرة الآخر عن نفسه - أفق الذات الآخر، أي نظرتي عن الآخر ونظرة الآخر عني ، بالطبع لا يمكن لهاتين الوجهتين من النظر لدى كل واحد منا، أن تتجاورا بمثل هذه البساطة، إذ أنى هنا لست أنا من يراه الآخر وليس الآخر من أراه أنا، يجب أن أكون أنا نفسي في الخارج، كما يكون جسم الآخر هو نفسه .." (٢٤)، هكذا اعتمدت الرؤية البصرية على تلك العلاقة الجدلية التى تربط جسمي بالعالم، حينما تحاول هذه الذات (الجسمية) التخارج من ذاتها لتلقي بنفسها في علاقات مع الأشياء والآخرين ، ولعل الرؤى البصرية التي تدركها تلك الذات الجسمية - تبعا لوضعيتها وحركتها في العالم ووسط الأشياء غير المحايد بين جسمي والعالم، حيث على وضعة جسمي وحركته ومدى اتصاله بالحالة القبلية التى عاشها في العالم ووسط الأشياء، يتحدد مقدار وحجم تلك الشعرية البصرية التى نخلعها على الصور التي ندركها ونتمثلها ، أو التى نعيد تركيبها، ونلتقى بها في خارجنا على شكل فنون تصويرية بصرية.

الحواشي

(١) Le petit Laroussem 1994, Paris.

(٢) Yvon Belabal, in Encyclopoedia Uniuersalis, Corpus, 18, Paris, 1992, P. 514

(٣) Jean-Michel Besnier. Histoire de la philosphie moderne et contempo- raine, Grasset, Paris, 1993.

(٤) د. زكريا ابراهيم ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، جـ ١ ، مكتبة مصر، القاهرة ، ١٩٦٨، ص ٤٢٧ - ٤٣٦ ، ص ٤٦٤.

(٥) M. Merleau - ponty, Phenonenologie de al perception, ed. Gallimard, paris , 1981, P. V.

(٦) Ibid., pp. 218.

(*) تسمى ايضا حلقة فيينا او المدرسة المنطقية، ويمثلها على وجه الخصوص الفيلسوف شلك (١٨٨٢ - ١٩٣٦)، وعالم الطبيعة فرانك ، وعالم الاجتماع والاقتصادي نيرات، وكذلك الفيلسوف كارناب (١٨٩١ - ١٩٧٠).

(٧) M. Merleau-ponty, Phenomenologie de la perception, ed. Tel Gallimard, Paris, 1981, P.P. IX, X.

(٨) Ibid, P.P. 225-226

(٩) Ibid, P. 226

(١٠) Ibid, P. 86

(١١) موريس ميرلبونتي، العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، ص. ١١.

(١٢) هنرى آفرون ، فيورباخ، ترجمة إبراهيم العريس ، ص ٧٠.

(١٣) Mr. Merleau - Ponty, phenomenologie ..., Op.cit. p. 216.

(١٤) جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، دار أمية ، تونس، ١٩٩٢.

(١٥) نقلا عن جلال سعيد ، المرجع السابق، ص ٣٣٢.

(١٦) M. Merleau-ponty, le visible et liinvisible, ed. Tel Gallimard, Paris, 1983, P. 278.

(١٧) M. Merlea-ponty, phenomenologie de la perception, Op. Cit., p. II.

(١٨) Ibid, p. 235.

(١٩) طلال معلا، مقاربة الوهم والخيال والحلم بآليات فهم التعبير الجسدي، مداخله في الندوة الدولية لبينالي القاهرة السادس، (١٩٩٦).

(٢٠) M. Merleau-ponty, phenomenologie..m op cit., pp. 142-143.

(٢١) Ibid, p.p. II, III

(٢٣) Ibid, P. 109.

(٢٣) Ibid, P. 404

(٢٤) Ibid, p.p. VI, VII.

رمضان بسطاويسي

في شعرية الاختلاف :

تعددية خطاب الروح والجسد

جماليات الفنون بين "الحداثة" و "ما بعد الحداثة"

د. رمضان بسطاويسي

باحث واستاذ جامعي مصري، يدّرس الفلسفة وعلم الجمال في جامعة الامارات.

ناقد أدبي وكاتب نشر العديد من البحوث والكتب والدراسات، يساهم بنشاط وافر في مجال الثقافة البصرية والجماليات في بلده وفي الامارات وعبر الدرويات المتخصصة.

ان تقاطع الحركات الفنية عبر الزمان والمكان يجمع الفن الحديث في كل يوفر الخلفية الذهنية والرؤيوية للرسوم الفردية.

(هارولد روزينبرغ)

حين قدم الفنان الاماراتي "حسن شريف" عمله الأخيرة في بينالي الشارقة الثاني (٩٥) ، تساءل الجميع عن القيم الجالية التي يستند إليها هذا العمل الفني وهذه الصدمة الجمالية التي أحاطت بعمل حسن شريف تحيط بمعظم الأعمال الفنية التي تنتمى الى "الحداثة" أو "ما بعد الحداثة" (١)، ذلك لأن القيم الجمالية الجديدة تكاد تكون مضادة للقيم الجمالية التقليدية التي سادت عصور الفن فترات طويلة، لكن قبل ان نستطرد في تحليل القيم الجمالية المرتبطة بالحداثة أو ما بعد الحداثة ، ينبغى أن نقدم إشارتين [أولهما: «أن التحليل الجمالي لا يسعى الى فرض قواعده على الفنانين في تحقيق أعمالهم الابداعية، وإنما عليه أن يبحث في الابداع الفني كما هو ، وكيف عبر العصر عن نفسه من خلال الأعمال الفنية، دون أن تأخذ على عاتقها شروط معينة للانتاج الفني، وهذا يعني أن القيم الجمالية هي سمات تستخرج من استقراء الأعمال الفنية التي يغلب عليها نمط معين من التقنية التشكيلية»(٢)، ولابد أن نوضح أن القيم الجمالية هي قيم عامة تنطبق على الفنون جميعها، بينما العناصر التشكيلية هي تجسيد لهذه القيم الجمالية من خلال وسيط معين هو الذي يصوغ من خلاله الفنان عمله الفني ولذلك تتباين صورة العناصر

التشكيلية وتختلف من فن لآخر، فمثلا القيم الجمالية التقليدية مثل التناسب والانسجام والتوازن والايقاع تتجسد بشكل معين مرتبط بالاداة الوسيطة في الشعر، وتظهر هذه القيم بشكل مختلف في الموسيقى والفن التشكيلي، حسب طبيعة الايقاع البصري أو السمعي لهذه الفنون ولهذا فإن حدثينا هنا عن جماليات الفنون في الحداثة ومابعد الحداثة هو استقراء لقيم جديدة، لم تكن موجودة من قبل في الأعمال الابداعية، مهماكان هذا الوسيط مختلفا وسنحاول الاشارة بشكل خاص الى العناصر التشكيلية التي تجسد هذه القيم في الفنون البصرية مثل النحت، والتصوير والجرافيك وغيرها من الفنون. [وثانيها: هناك كتابات عربية كثيرة وترجمات عن الحداثة، وما بعد الحداثة (٣)، ومعظم هذه الكتابات انصرفت الى تقديم هذه الاتجاهات الجديدة بوصفها أفاقاً معيارياً للفن لدينا. والبعض الآخر انصرف جهده الى تعريفها دون محاول استخراج هذه القيم التى ترتبط بهذه الابداعات الجديدة، وبينما في الحقيقة أن الحداثة وما بعد الحداثة هي توصيف لمرحلة تاريخية في الفن العربي ، وليس فيها هذا الجانب المعياري. [ولذا كان لابد من تقديم فكرة عن الحداثة ومابعدها، لكى نقوم بعد ذلك باستخلاص القيم الجمالية وكيف تجسدت في عناصر تشكيلية معينة.. فاذا تأملنا العمل الفني الذي قدمه حسن شريف، فنجد المادة الوسيطة قد تغيرت من اللون إلى خامة من البيئة الشعبية، وهي الحبال، ويجمع هذا العمل بين النحت ، الذي يعبر عن علاقة الكتلة بالفراغ، والتشكيل البصري، للعقد التي تتراكم بصورة تكسر ايقاع التراتب التقليدي الذي كان سائدا في الفنون التقليدية. ومن خلال متابعة أعمال بعض الفنانين في الامارات مثل حسن شريف، محمد كاظم، عبدالرحيم سالم، حسين شريف ، محمد أحمد ابراهيم، ميسون القاسمي، محمد المزروعي، وغيرهم نلاحظ تأثرهم في تشكيل أعمالهم بالحداثة، ويرتبط بما بعد الحداثة بشكل أكبر الفنان حسن شريف، لأن أعماله تنم عن فنان يدرك ما يفعله. ويتميز بجسارة في استخدام الخامات والوسائل، مع استيعاب للمفردات البصرية واللمسية في الثقافتين الغربية

والمحلية معاً.

لقد سادت الحداثة (Moderniom) النصف الأول من القرن العشرين، فهي توصيف المرحلة تاريخية للفن في الحضارة الغربية، وليست مذهبا فنيا، أو أفقا معياريا، وإنما هي حركة حرصت ألا تجعل من الماضي معيارا للحكم على الأشياء، ولهذا رفضت تراث الماضي، لأنه لا يستوعب تقنيات الحياة المعاصرة(٤). و حطمت القيم التقليدية للفن، هذه القيم التي كانت تجعل من الفن تعبيراً عن الحياة بأشكالها الرمزية والكلاسيكية والرومانسية، وقدمت قيما جديدة لم تكن موجودة من قبل ، مثل قيمة الاستعراض، وقيمة قابلية العمل الفني للعرض، فقيمة الاستعراض تعني استخدام التكنولوجيا في استعراض تفاصيل مبهرة، لم تكن العين الانسانية تستطيع ادراكها، مثل استخدام الكاميرا في استعراض تفاصيل الاعشاب والحياة الدقيقة في البر والبحر والجو، وتقنيات استخدام هذا في السينما، ومن التصوير الضوئي، حين ساعدت التكنولوجيا في اعطاء قدرات أكبر للفنان في تنويع امكانات الظل والضوء، واللون، وهذه القيمة لم تكن موجودة ، بالاضافة الى أن ما يتحكم في سيادة عمل فني ما هو قابليته للعرض، بأكثر من وسيلة، ولعل انتشار السينما من خلال اجهزة التليفزيون والفيديو و البث المباشر وغير المباشر جعل لهذا الفن قابلية أكثر من غيره من الفنون للعرض الجماهيري(٥)، مما زاد من مساحة انتشاره، وحضوره، هذا بالاضافة الى تضاؤل بعض القيم الجمالية مثل التفرد، فالعمل الفني كان يعتمد في قيمته على انه وحدة فريدة، ولكن من خلال امكانات النسخ والتصوير أصبح متاحا طبع ملايين الصور من العمل الفني، بشكل يكاد يطابق الأصل في لحظة - معينة، لكن هذه الصور لا تعكس - بالطبع - الاحساس بالزمان الذي عكس العمل الفن الأصلي، حيث تظهر آثار السنين من خلال عوامل التعرية وآثار الطقس على اللوحة الفنية.. (٦) وبذلك تراجعت قيمة التفرد كقيمة جمالية بين الجماهير ، وأصبحت هذه القيمة القيمة مقصورة على الصفوة من الاستقراطية التي تحرص على اقتناء

العمل الفني الأصلي.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا، التي غيّرت من تقنيات التشكيل بل وأدخلت فنونا جديدة لم تكن موجودة من قبل،مثل استخدام الكمبيوتر في تصميم العمل الفني وَ تجهيزه وظهور فنون مثل الجرافيك، والتصوير الضوئي والسينما تعتبر من الفنون المرتبطة بالحداثة التي بدأت في بداية القرن العشرين، ويتم وصف الحداثة في بداياتها بثقافة الابتكار والتغيير، فلم يعد موضوع العمل الفني مستمدا من خارج العمل الفني، سواء من حالة الطبيعة أو الانسان أو الجماد، وإنما موضوع العمل الفني كائن في العلاقات الداخلية للمادة الوسيطة المستخدمة، فهو يتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها، وأبعادها ومستويات التشكيل البصري في لغة تكاد تشبه الموسيقى ، التى لا يتم اسقاط موضوع عليها من الخارج، ولعل هذا ما جعل كثير من الفنانين لا يميلون الى وضع عنوان ما للعمل الفني الذي يقدمونه، وإنما يتركونه كما هو، حتي لا يتم استنطاق العمل الفني بما ليس فيه (٧) وحتي لا يقع الفنان في صياغة أفكاره ورؤاه واحساسه من خلال وسيط آخر هو الكلمات، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية للألوان، صحيح أن الحواس تتكامل في ادراكها للعمل الفني مثل العين والإحساس باللمس في البروز والنتؤ في فن النحت، لكن الحركة البصرية تختلف في بنية ادراكها عن الحركة السمعية، ولهذا فإن العمل الفني يقيم قطيعته مع الواقع، لأنه لا يمكن احالته له، لأنه يريد التحرر من آسر وسلطة الواقعي على الجسد من خلال المتخيل، الذي يقيم علاقات جديدة، ولهذا فإن لغة النقد السائدة لدينا في الكتابات النقدية التي تحيل الأعمال الحداثية الى الواقع، أو التعبير هي تقدم فهماً مضاداً لطبيعة هذه الأعمال الفنية.. والفنان في عمله الفني قد يقدم موضوعا او تكوينا يخلق صدمة جمالية لدى المتلقي، لأنه يريد أن يضاد شعوره الجمالى ، ويوقظه من الثبات الوجداني ، فأصبح العمل الفني يعبر عن المكبوت، والمسكوت عنه، والمقموع فيه، ولقد تغيرت أيضا طريقة التلقى فالأعمال

الفنية الحداثية تكسر الاعتياد أو الملاحظة العابر مما كان يسود تجربة التلقى لدي الانسان حين يتعامل مع فن العمارة، فكان يرد ملاحظاته العابرة الى خبرة مودحة، تقوم بالتأويل، بينما نوع الاستقبال السائد الآن في الفنون يقوم على التشتت، وليس على الوحدة، ولعل هذا يفسر لنا لماذا ينصرف كثير من الناس عن تأمل أو قبول الأعمال الفنية الحداثية لأنها تحتاج الي تدريب وتثقيف الحواس على خبرة بجمالية مغايرة عن الخبرة التقليدية ، والفنان المعاصر لا ينقل لنا هذه الوحدة التبسيطية للعالم، وإنما ينقل خبرة مشتتة ، وهذا يدل على ظهور تغيرات هامة في طرق الادراك الواعي التي كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد كان يستخدم خبراته في ترجمة الصور (٨). أو خلق معادل موضوعي لها في الفنون التقليدية، بينما هو الآن - عن طريق الصدمة الجمالية التي يحدثها العمل الفني لدى المتلقي - فإن القيمة الشعائرية للفن تتقهر الى الخلف، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملي العميق، بينما تلجأ الفنون المعاصرة الى الاعتماد على التشتت، فلا يكون مركز العمل الفني واضحاً في العمل الفني، ولكنه مستتراً، أو مشتتا عبر أبعاد اللوحة، مما يجعل المتلقي يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضا.

ولم يعد الا تطبيقي Aesthetic مرادفا للجميل، فقد يعمل الفنان للتعبير عن التشويه الذي يعترض حياتنا ، فمثلا حين يعبر الفنان عن العالم في الحرب، فإنه يستخدم المواد الانسانية، بدلا من المواد الخام ، (٩) وبدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن، ولهذا يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات، وطلقات الرصاص، واعضاء الجسم الانساني في خلق تكوين يجسد تمزق وتشظي لحظة الانسان المعاصر، هو يمكن أن يقدم هذا في صورة تكوين خارجي يستخدم فيه أبعاد المكان مثلما فعل حسن شريف في اللوحة التي أشرنا إليها في بداية المقال. ولهذا لابد أن نؤكد أن الفن في الحداثة وما بعد الحداثة قد غير من أنماط التلقي للعمل الفني، ولا يمكن لاى دراسة تقدم فن الحداثة أن تشرح مفهوماتها

دون أن تشير الي تغير جماليات التلقي، ذلك لأن المتلقي كان له دوراً سلبياً في الفن التقليدي، بينما في فن الحداثة، فإن المتلقي هو الدائرة التي يكتمل من خلالها العمل الفني ، والمتلقي يعيد بناء مفردات العمل الفني في داخله، لكي ينتج طقساً أو حالة أو شعور خاصاً شبيهاً بما تثيره الأعمال الموسيقية فنيا ، ذلك لأن الفنون الحداثية تتخذ من الموسيقى مثلا أعلى ، لأنها مجردة ، ولا تقدم احالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع الشعائري لتقدم مخاطبة للروح الداخلية للانسان، وتخاطب الحواس في علاقتها المباشرة بالجسد(١٠). وبقدر تعدد المتلقين، يمكن أن تتعد أيضا قراءات العمل الفني، لأن العمل الفني يفسح المجال للاختلاف الابداعي، ولا يُرد إلى وحدة ما ، لأن العلاقة بين الدال والمدلول في العمل الفني الحداثي قد انتهت بتفكك هذه العلاقة؛ لتصبح تكوينات وعلاقات المادة الوسيطة مجرد أثر أو علامة، وليست دلالة جاهزة قابلة للترجمة بسهولة، وهذا الاختلاف في القراءة يصبح من ابداع المتلقي مثل الايقاع والتناسب والانسجام والتوازن، وتتقدم القيم الاختلافية مثل التناثر، والتشظي ، وعدم الانسجام والتنافر وغيرها من القيم المضادة للقيم التقليدية.. ويسعى الفنان عبر هذه القيم تأمين الاستطيقا كعالم مستقل يعارض سيادة التسلط في كل شيء من مظاهر الحياة المعاصر، ولهذا يقوم بتفكيك المنطق التقليدي للعقل الجمالى في العصور السابقة، ليؤسس مفهوما جديدا للفن يقوم على أساس مفهوم جديد للزمن ، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد على التبادل (قيمة المردود المادي التي تحكم حياة الناس في ثقافة الاستهلاك والمجتمعات المعاصرة) والتراتب ، بمعنى أن سياق الزمن في الحياة اليومية يعكس التراتب لأشكال السلطة الخارجية والداخلية التي تحيط الفرد من كل جانب، والزمن هو أداة الفنان للمحافظة على استقلاله الذاتي وهويته المشتتة في الحياة اليومية، وذلك عن طريق "الزمان الحر" وهذا الزمان غير موجود إلا في العمل الفني، لأن الزمان في الفن يعاد تشكيله وفق المتخيل، وليس وفق المردود المادي، أو وفق ثقافة المؤسسات.

ولعل الاحساس بالزمن في الفنون التشكيلية يتضح في تحطيم الايقاع التقليدي لجزئيات العمل الفني.. ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر، تصور آخر للمكان ومفرداته.. ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التي كانت ترتكز عليها القيم الجمالية مثل الزمان والمكان قد تغير طبيعتها في الفن الحديث ، وبالتالي تغيّرت العناصر التشكيلية التي تحاول صياغة هذه القيم وفق الاحساس الجديد بالزمان والمكان..

ويمكن القول أن الحداثة هي ثورة جمالية، دون أن نطلق عليها أيا من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد لدينا من أحكام القيمة التي تعني نظرة للعالم، وسلطة من نوع ارهابي يواجه الفنانين، ولكن يمكن أن يتساءل هل الحداثة لدينا في الفن التشكيلي هي ذاتها الحداثة في الغرب، رغم تباين الثقافتين، ورغم اشتراكهما أيضا في ملامح عديدة؟!

وهذه الثورة الجمالية تعنى قطيعة القرن العشرين عن الثقافة القوطية والرومانسية واحلال الاثارة الحركية للآلة محل هذه الأعمال الفنية في العصور الوسطى، أما بعد الحداثة، فهى لم تتضح بعد، لأن البعض يرى أنها رد فعل ضد فشل الحداثة في التعبير الجمالي عن أثر التقنيات المعاصرة للمكان في صياغة البشر والوجدان.. والبعض الآخر يراها حركة أكثر ثورية من الحداثة ، لأنها لا تحطم القيم الجمالية التقليدية فحسب، وإنما تقوم بتحطيم الوسائط أيضا ، لانها تستخدم الوسائط الجمالية على نحو تفكيكي.. (١١).

ويؤرخ البعض للحداثة في الفن التشكيلي من خلال البيان المستقبلي للشاعر ما رينتي ، الذي نشر في الفيجارو عام ١٩٠٨، وانتصر فيه الجمال التكنولوجيا ضد آثار الفن الكلاسيكي والى خطوط الباوهاوس Bauhaus (وهي مدرسة في فن العمارة والفنون التطبيقية ظهرت في المانيا في العشرينات من هذا القرن، ولعبت دورا عالميا في تأسيس العلاقة بين فن التصميم والتقنية الصناعة).. وبدأت تظهر أعمال البنائيين construetiviets (وهم مجموعة من النحاتين التجريديين الروس الذين أصدروا ما يسمى بالبيان الواقعي سنة

١٩٢٠، قالوا فيه إن النحت ليس كتلة مستقرة، وحيزا قائما في الفراغ ، واستعانوا بمواد العصر الآلي لتحقيق حركة في الفراغ). وبدأت هذه الأعمال الحداثية في الفنون المختلفة تكتسب مشروعيتها فقد أصبحت الحداثة نفسها لها تقاليد فنية، وأصبحت هي المعيار الثقافي المقبول، والدليل على ذلك تكريم هنري مور H. Moore ، وحصوله على وسام الاستحقاق وذاعت شهرة الفنانيين الحداثيين في جميع أرجاء العالم.. [وبعد أن استقرت حركة الحداثة بدأت تظهر حركة جديدة هي حركة ما "بعد الحداثة postmoderinism" التى تعود لتقديس المكان، ويمكن طبعا تصوير ما بعد الحداثة بمنظار تقدمي، رغم أنها تتضمن جوانب في العودة الى القديم، فبعض المدافعين عن ما بعد الحداثة يعتقدون ان الحداثة كانت قضية تسعى لاستعمار الحياة وفق منظور سلطة ما ، وهي ذات نزعة ذكورية متمركزة ذاتيا، ومن خلال هذا المنظور يمكن تصور ما بعد الحداثة باعتبارها شكلا للتحرير، وتحرر الذات الانسانية، وحسب تعبير أحد نقاد الفن المعاصرين ريتشارد جوت R. Gott" إن ما بعد الحداثة هي حركة متشظية، يمكن أن تتفتح فيها مائة زهرة ، فاذا كانت الحداثة هي نتاج الثقافة الغربية وتطور الحضارة الغربية، فإن ما بعد الحداثة تبشر بالاعتراف بتعددية الثقافات"(١٢).

وقد حدثت مواجهة بين الحداثة وما بعد الحداثة من خلال (مواجهة بين فيلسوفين، أحدهما يدافع عن الحداثة كمشروع لم يكتمل بعد للحضارة الغربية ، وهو يورجين هابرماس "Jurgen Habermas" ، والآخر يدافع عن ما بعد الحداثة وهو جان فرانسو ليوتار J. F. lytard والذي يعتبر كتابه "ظرف ما بعد الحداثة" "The Postmodern condition" هو وثيقة جماعة ما بعد الحداثة التقدميين أو ما بعد البنيويين Post-structuralists ، ويقدم ليوتار حجته بقوله: أنه يمكن ملاحظة - نوع من التدهور في الثقة التي وضعها القرنان الماضيان في فكرة التقدم ، وهو يقول في عبارة ذات دلالة: إن هناك نوعاً من الآسى في روح العصر، ذلك لأن تطور التكنولوجيا والمعرفة، لم يقد الى تحقيق مزيد من

الحرية للبشرية، وإنما جلب التعاسة نتيجة لاستخدام التكنولوجيا في الحرب والدمار(١٣).

ويمكن القول أن التعارض بين الحداثة وما بعد الحداثة هو تعرض بين ثقافتين داخل الغرب، وعندما نقارن بين بنيتهما ، فإننا لا نقارن بين أشياء من نفس القبيل، فلو كانت الحداثة هي الرؤى الجديدة والجذرية للعصر، فإن ما بعد الحداثة هي حركة احتجاج لاتجاهات كثيرة لا يؤلف بينها مطمح ذاتي موحد أو اجماع جمالي، والتصور التبسيطي، أو تصور ما بعد الحداثة للحداثة على أنها جبل منيع للنخبة انطلق الفن يرقاه في بداية هذا القرن..

قمة هذا الجبل تحتلها أعمال الفن الاسطورية، في العمارة يرمز لها بالبرج الزجاجي للمعماري (ميس فان ده رو) وفي الموسيقى هي الصمت الاوركسترالي لجون كيج (John Cage) وفي الفن التشكيلي هي المربع الأبيض على اللوح الأبيض، ويزداد ابتعاد فناني الحداثة عن مطامح الانسان العادي. إن فن الحداثة ليس الايمان بالتقدم لمجرد التقدم، لكنه الإمان بالقدرة الانسانية على التحسن والانجاز ، وقد كان برنامجها ان تجعل العالم مكانا أفضل . لقد كان ميلادها في بدايات القرن استجابة متفائلة بشكل رسام لفجر عصر جديد وبالتالي نقداً للعصور القديم. وقد استطاع أحد الباحثين وهو ايهاب حسن أن يقدم مقارنة بين مفردات الحداثة ومفردات ما بعد الحداثة يمكن أن تكشف عن الطابع الجمالي لكل منهما ، وايهاب حسن هو استاذ امريكي من أصل مصري(١٤).

الحــــــــداثــة Modernism	مــا بعــد الحــداثــة Postmodernism
- العالم	- المدينة الى جانب تصورالعالم كقرية كوكبية مما يؤدى الى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى.
- اهتمت بابراز أهمية التكنولوجيا في التقنية الجمالية واكتشاف الخامات للفن.	- استخدام التكنولوجي في تقديم أشكال فنية جديدة، تقوم على التشتيت الذي لا نهاية له.
- التكنولوجيا توفر الوقت والجهد، لكنها ليست بديلاً عن الوعي الانساني.	- الكمبيوتر كبديل للوعي أو امتداد للوعي.
- مقاومة أشكال السلطة المختلفة، ومنها سلطة الماضي الجمالي.	- مناهضة حكم النخبة، تشتيت الأنا. المشاركة، الفن يصبح جمعيا، اختيارياً، فوضويا كوميديا العبث، والفكاهة السوداء، والوصول الى التجريد الاقصي.
- الاحتفاء بالأسطوري، ولها اهداف انسانية.	- الاحتفاء بتوافه الأشياء مثل طلب توقيع المشاهير على المعلبات الفارغة
- التعبير عن الجسد كوحدة انسانية	- إجتياز الرقابة.
- ابراز التناقض بين الثقافات.	- التعايش مع الثقافات المتقابلة.
- التجريبية - غير ارتجالية.. وارتباط الحداثة بمشروع سياسى واجتماعي.	- بنيات مفتوحة، غير متصلة أو محددة، ارتجالية.
- جمال العمل الفني، وقابليته للتفسير والتأويل.	- نهاية المبدأ الاستطيقي الذي يركز على جمال العمل الفني أو تفردة. ضد التفسير.
- رومانسية ذات طابع رمزي.	- باتا فيزيقا / دادية.
- شكل متصل أو مغلق.	- شكل ضد الانفصال ومفتوح.
- لها غرض وهدف.	- تقوم على التلاعب.
- العمل الفني له تصميم خاص.	- يعتمد على الصدفة في البحث عن شكل العمل الفني.
- لها بناء هرمي، وله أسس يوقم عليها.	- يقوم على اللا نظم أو الفوضى.
- يعتمد على براعة الفنان وقدرته على يحتفظ ببعد فاصل أو مسافة نفسية بين المتلقي والعمل الفني.	- يقوم على مشاركة المتلقي في العمل الفني.

- يقوم علي خلق عناصر فنية ذات طابع جمعي.
- يعتمد على حضور العمل الفني.
- العمل الفني له مركزية.
- يتلزم بالجنس الأدبي ، أو الحدود الفاصلة بين الفنون.
- استعارة
- انقتاء
- تأويل وقراءة.
- مدلول.
- موجة للقارىء المتلقي.
- يحكى.
- الأب في صور (الرب).
- عرض الجسد.
- تناسلي / ذكوري.
- هوس الاضطهاد.
- يسند الى أصل وعلة
- له ميتافيزيقا.
- التحديد.
- المفارقة.

- يقدم إبادة وتفكيك للعناصر الفنية.
- يقوم علي الغياب.
- يقوم علي التشتيت.
- لا يلتزم بهذه الحدود ، فالعمل الفني لا يندرج تحت مسمى تصنيفي معين.
- كناية.
- مزج.
- ضد التأيل ، قراءة مغلوطة.
- دال.
- موجه للفنان.
- اللا حكي.
- الروح القدس.
- رغبة في الجسد.
- متعدد الاشكال الجنسية / خنثوي.
- فصام شيزوفرينيا.
- اختلاف وتغير.
- مفارقة ساخرة.
- استحالة التحديد.
- اللا مفارقة.

وبعد هذه المقارنة (التي أضفت اليها الكثير مما لدي لكي أبرز المقارنة بين جماليات الحداثة، وما بعد الحداثة)، ونظراً لغموض القيم الجمالية والعناصر التشكيلية لدى كل منهما في الفكر العربي لدينا، فإن الاتجاهين يختلط بعضهما بالبعض في سياق كثير من الكتابات النقدية، مما حّد من شعبية هذه الأعمال الفنية في الثقافة العربية. فاذا كانت هذه الأعمال الفنية والخلفية التي تستند إليها غير واضحة لدى المختصين، فما بالك بالمتلقين؟! فاذا كانت ثقافة الحداثة تعبر عن نفسهما في أعمال البارهاوس التي أشرنا إليها، فإن ثقافة ما بعد الحداثة تشتمل على كل من البوب والصمت، أو الثقافة الشعبية والتفكيك، أو اللامفارقة واستحالة التحديد..

ويمكن أن يرجع غموض الحداثة وما بدع الحداثة الى عدة عوامل يمكن أن نجملها في الآتي:

١ - يوحى اللفظ (ما بعد الحداثة) بفكرة (الحداثة)، وهي الفكرة التي يقصد تجاوزها أو القضاء عليها، أي أن الفظ ذاته ينطوى على خصم له، كما أن لفظ ما بعد الحداثة يشير الى التوالي الزمني ويُوصي بالتأخر.. ولذلك ينادي بعض النقاد بتقديم تسمية افضل لما بعد الحداثة لتمييزها عن الحداثة، فتسميه مثلا (عصر الذرة) أو (عصر الفضاء)، أو (التليفزيون)، أو (العصر السيميوطبقي) أو (عصر التفكيك)، أو (عصر استحالة التحديد)..

٢ - لا يجمع النقاد بتعريف واضح لمفهوم الحداثة وما بعدها ، فالبعض يرى أنها ظاهرة تاريخية تحدث في كل فترة انتقال وتجديد في القيم الجمالية ، لكن كيف نُفسر تجاور هذه الأنماط الجمالية في عصر واحد؟

٣ - إن مفاهيم الحداثة وما بعدها عرضة للتغيير كغيرها من المفاهيم التي جاءت الى تاريخ الفن.

٤ - إننا بحاجة الى ننظر الى الحداثة وما بعدها من خلال فكرة الاستمرار والانفصال عن القيم الجمالية السائدة في قت واحد، فيمكن دراسة المفهومين من خلال التشابة والاختلاف ،الوحدة والتمزق، أو التبعية والتمرد.

٥ - إن لفظ الفترة التاريخية التي ظهرت فيها الحداثة في بداية القرن حتى نهاية الحرب العالمية الاولى، ومابعد الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية، لا يمكن الاعتماد عليه في تصنيف الأعمال، لأن لفظ الفترة بصفة عامة ليس كذلك، بل هو بنية تمتد في الزمن وتتشعب في لحظة معينة.. لقد كوّنا نموذجاً لما بعد الحداثة في أذهاننا، فرض علينا أنماطاً محددة من الثقافة والخيال ، ثم شرعنا في اعادة اكتشاف أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى، بمعني آخر فإننا نعيد اكتشاف أسلافنا في ضوء هذه الثقافة الجديدة، بحيث أصبحنا نرى قدامى الكتاب والفنانين بوصفهم متوافقين مع الحداثة أو مابعدها، مثل الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم، أو الحداثة عند ابي تمام وغيره..

٦ - يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية، إذ أن الخصائص المحددة ، تكون في أغلب الأحيان متناقضة، ومتعددة أيضا، فاذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلب لتيار ما من الحداثة أو ما بعدها أصبح جميع الكتاب والفنانيين الآخرين في عداد الماضي، فمثلا: إن ما بعد الحداثة يسعى إلى تفكيك البناء التقليدي للفن، وهي تشترك في ذلك مع الحداثة، وكذلك الحاجة الى اكتشاف حساسية أحادية واجتياز الحدود وسد الثغرات.

٧ - ليس هناك نظرية جمالية واحدة يمكن أن نفسر من خلالها الأعمال الفنية التي تنتمي للحداثة، والاعتماد على نظرية واحدة تغفل أبعاد العصر الأخرى. وتختزل المتعدد في صفة واحدة.

٨ - هل الحداثة أو ما بعد الحداثة مجرد نزعات أدبية أم أنهما تعبير عن ظاهرة ثقافية ، أو ربما عن تحول في النزعة الانسانية الغربية؟ إن يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة؟ أو كيف تنفصل عن بعضها البعض؟ فثمة عناصر سيكلوجية وفلسفية واقتصادية واجتماعية؟ فيكف نفهم هذه الاتجاهات دون محاولة كفهم سمات المجتمع؟!

هذه بعض التساؤلات التي تثار عند طرح موضوع جماليات الحداثة وما

بعد الحداثة ولعلها تثير لدى القارىء بعض الاسئلة عند تلقيه لبعض الأعمال الفنية، فيحاول التواصل معهما ، بدلا من الفرض والابتعاد.

الحواشي

١- يمكن الاشادة هنا الي كتابين اعتمد عليهما في تعريف الحداثة وما بعد الحداثة لشارلس جينكس.

- charles Jencks: Late- Modern Architecture, London and New york , 1980 P.22.
- Charles Jenckes: what is Post-Modermism? London, 1980, p. 35.

2 - Hegel; Aesthetics: lectures on Philosophy of fine art. trans. by: T.M. knosx, Vol. I . oxford vninersity Press, 1975 p. 18.

٣ - من هذه الدراسات العربية عن الحداثة : دراسات محمد برادة ، خالدة سعيد، كما ابوديب ، محمد عبدالمطلب، محمد فتوح احمد، أنور لوقا، محمد مطفي بدوي، محمد عابد الجابري، ناصر الدين الأسد، تمام حسان ، صالح جواد طعمة، محمد الهادي الطرابلسي، جابر عصفور، ادوار الخراط، هدى وصفي، صبري حافظ أدونيس - انظر العددين الثالث والرابع من مجلة (فصول) القاهرية، ١٩٨٤.

هذا بالاضافة الى الكتابة المترجمة ومنها : الحداثة، مالكم براد بري ترجمة مؤيد حسن فوزي دار المأمون بغداد ١٩٨٧، ومجلة (شهادات وقضايا) حيث خصصت أكثر من عدد للحداثة: العددان الثاني والثالث خريف وشتاء ١٩٩١م.

4 - Rickard Gott: the crieses of contemrarary culture, the Guardian, {December 1980 - p. 18.

٥ - والترينيامين: العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي - ترجمة سيزا قاسم قبرص، مجلة (شهادات وقضايا) العدد الثالث ١٩٩٧م، ص ٢٤٤.

٦ - تناول أدورنو أثر الزمان على العمل الفني في ابداعه وتفرده هي:

Adorno : Aesthet theary . P. 311.

٧ - د. رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت - أدورنو نموذجا.. القاهرة (نصوص ٩٠) - ١٩٩٣ ص ١٨ - ٩٥.

٨ - انظر : جماليات التلقي لها نزياوس : من أجل جماليات التلقي.

Hans Robert Jauss: pour une esthatique de la reception. gallmar, 1948.

وهي مدرسة تهتم بدراسة كيفية استقبال العمل الأدبي من قبل القراء وقد خصص فيه المؤلف فصلا كاملا لدراسة مفهوم الحداثة: كيفية نشأته في الفكر والأدب الأوروبي كرد فعل على التراث الكلاسيكي، ويبين الكتاب أن مصطلح الحداثة - Modernite من اختراع الشاعر الفرنسي (بودلير)،

٩ - يمكن أن يصبح القبيح موضوعا للعمل الفني وهدفاً له لخلق تأثير لدى القاريء لمقاومة التشويه الذي يحدث في الواقع ، ويسمي هذا الفن هذه الآليات بـ: "جماليات المقاومة".. وهي تحارب القبح في العالم بنفس السلاح..

١٠ - اهتم بنيامين بابراز تضاؤل الطابع الشعاري في الفن الحداثي انظر كتاب بيرزيما: النقد الاجتماعي : نحو اجتماع النص الأدبي ترجمة عايدة لطفي دار الفكر القاهرة ١٩٩١ - ص ٦٥.

11 - Richard Gott: the crisis of contemorary culture .P. 103.
12 - Ibid: P. 50.

١٣ - د. رمضان بسطاويسي : هابرساس : فيلسوف الحداثة مخطوط تحت الطبع، ص ٢١٠.

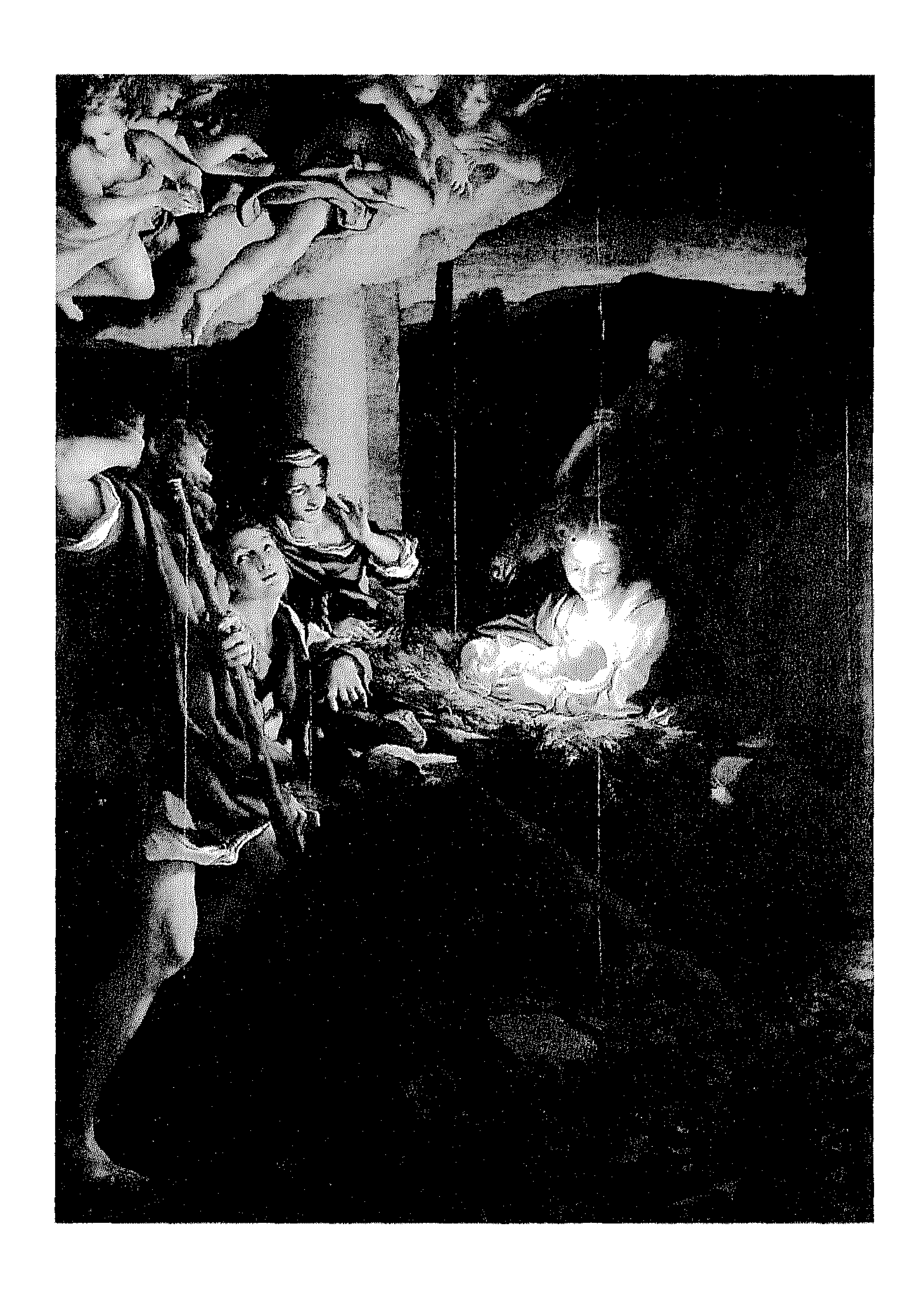
14 - Jhab Hassan: Gulture, Jmdeterminacy and Jmmanence: Margins of the (Post-modern) Age in the post modern turn: Essays in Postmodern theary and cultur columbus, 1987 . P. 57.

١٥ - استفدت في اعداد هذه المقارنة من كتاب ايهاب حسن السابق، وكتاب مارجريت روز عن "ما بعد الحداثة" أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤م.

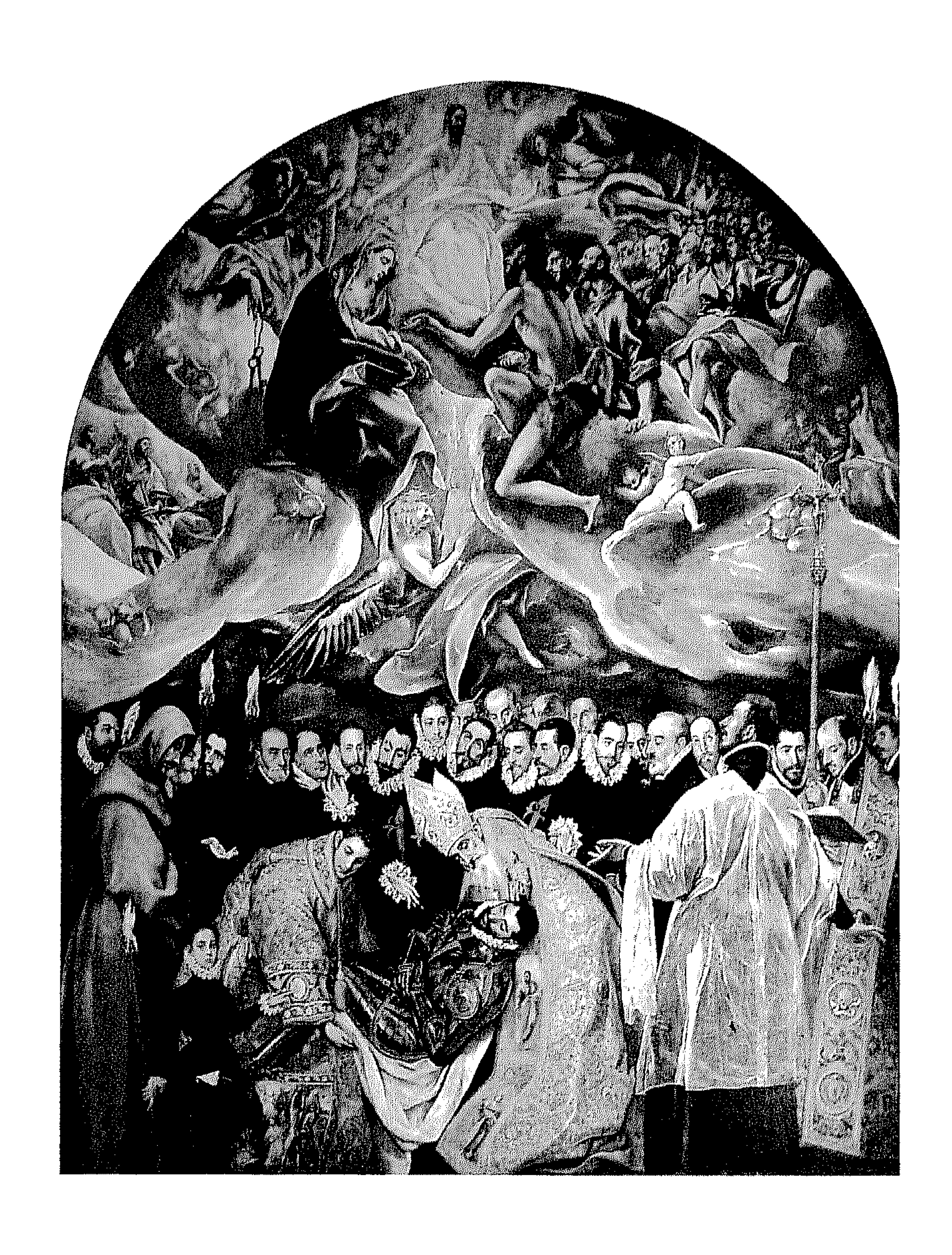
المصورات



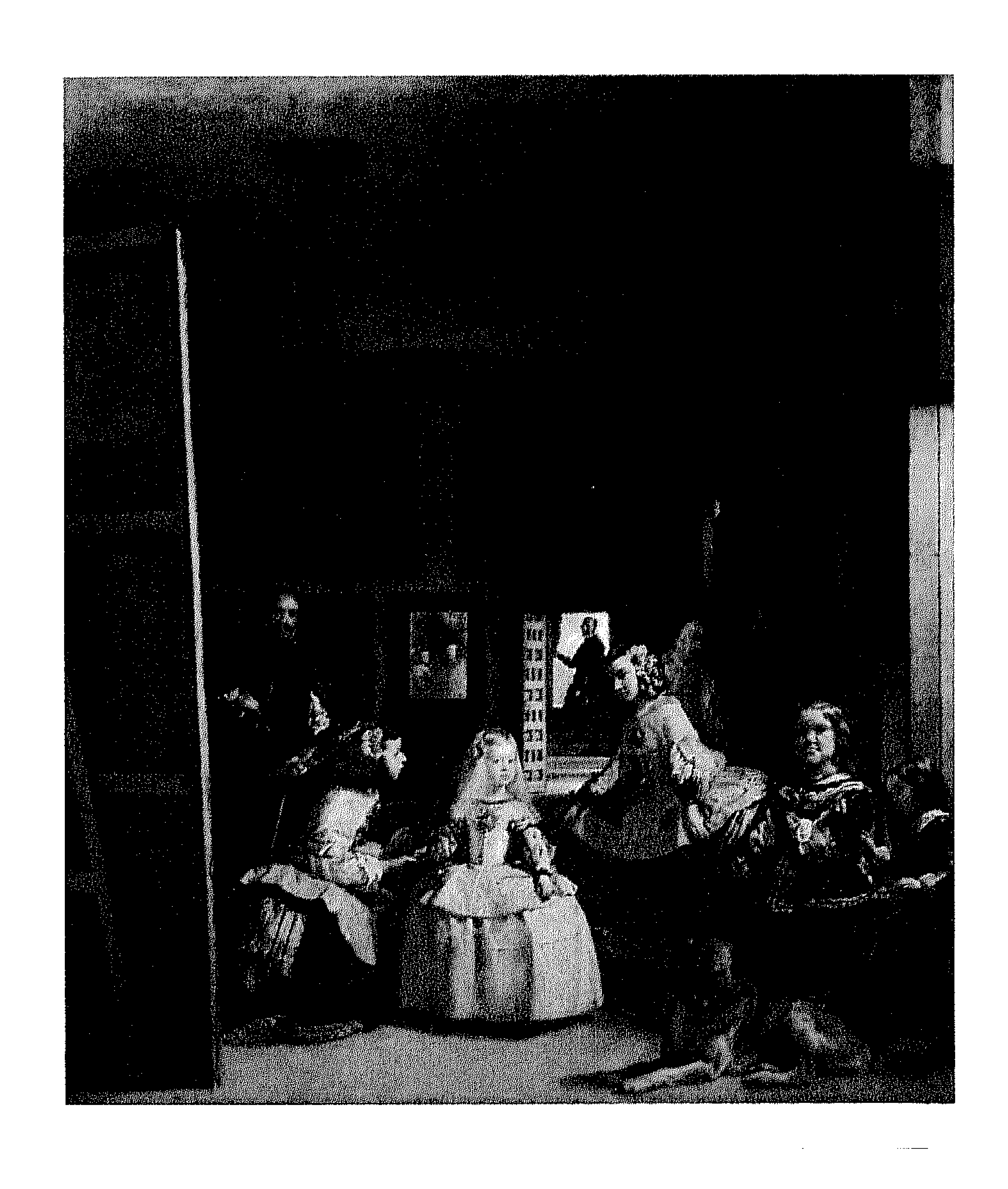
جيوتو : بعد الصلب (١٣٠٥)



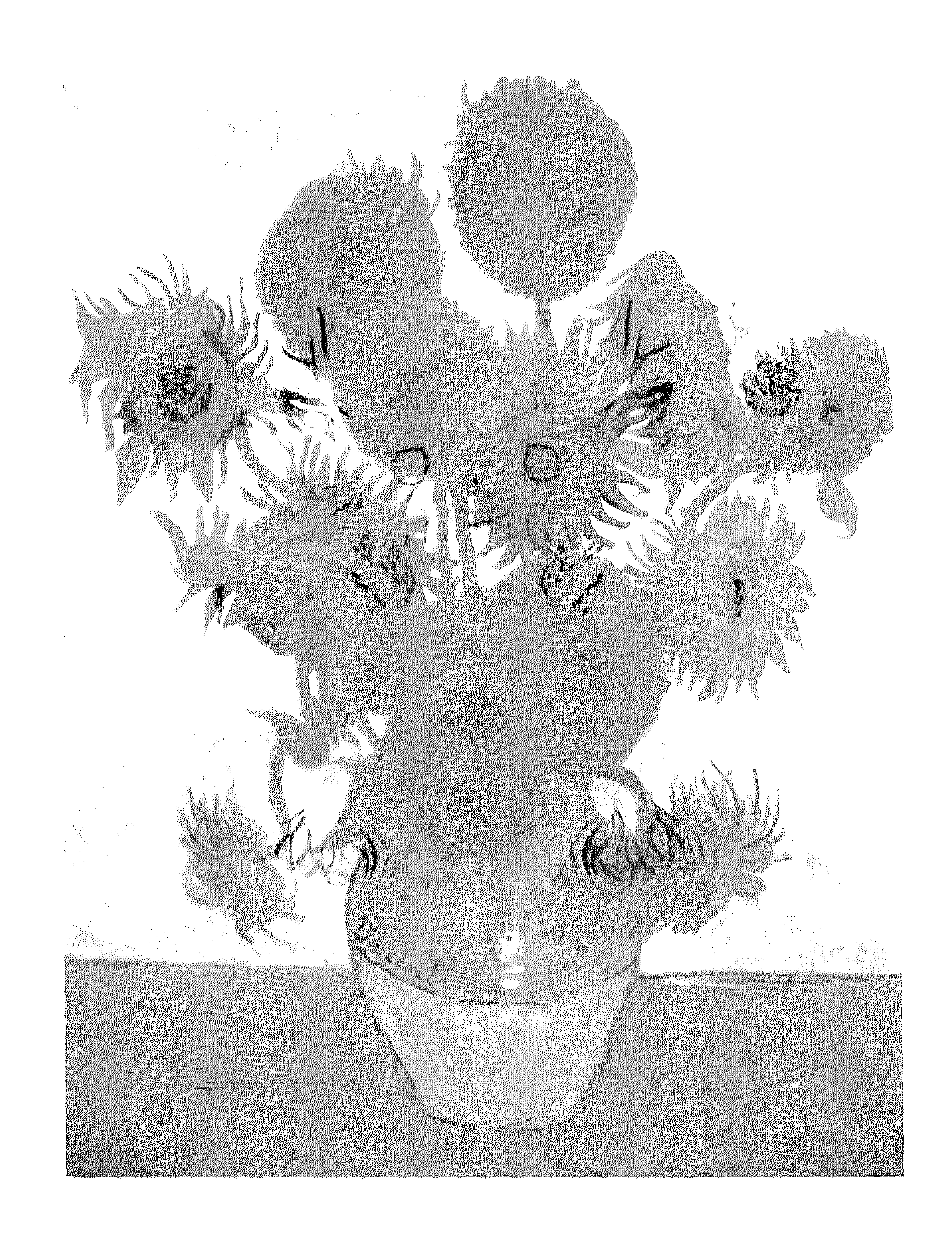
كوريجيو : الميلاد (١٥٣٠)



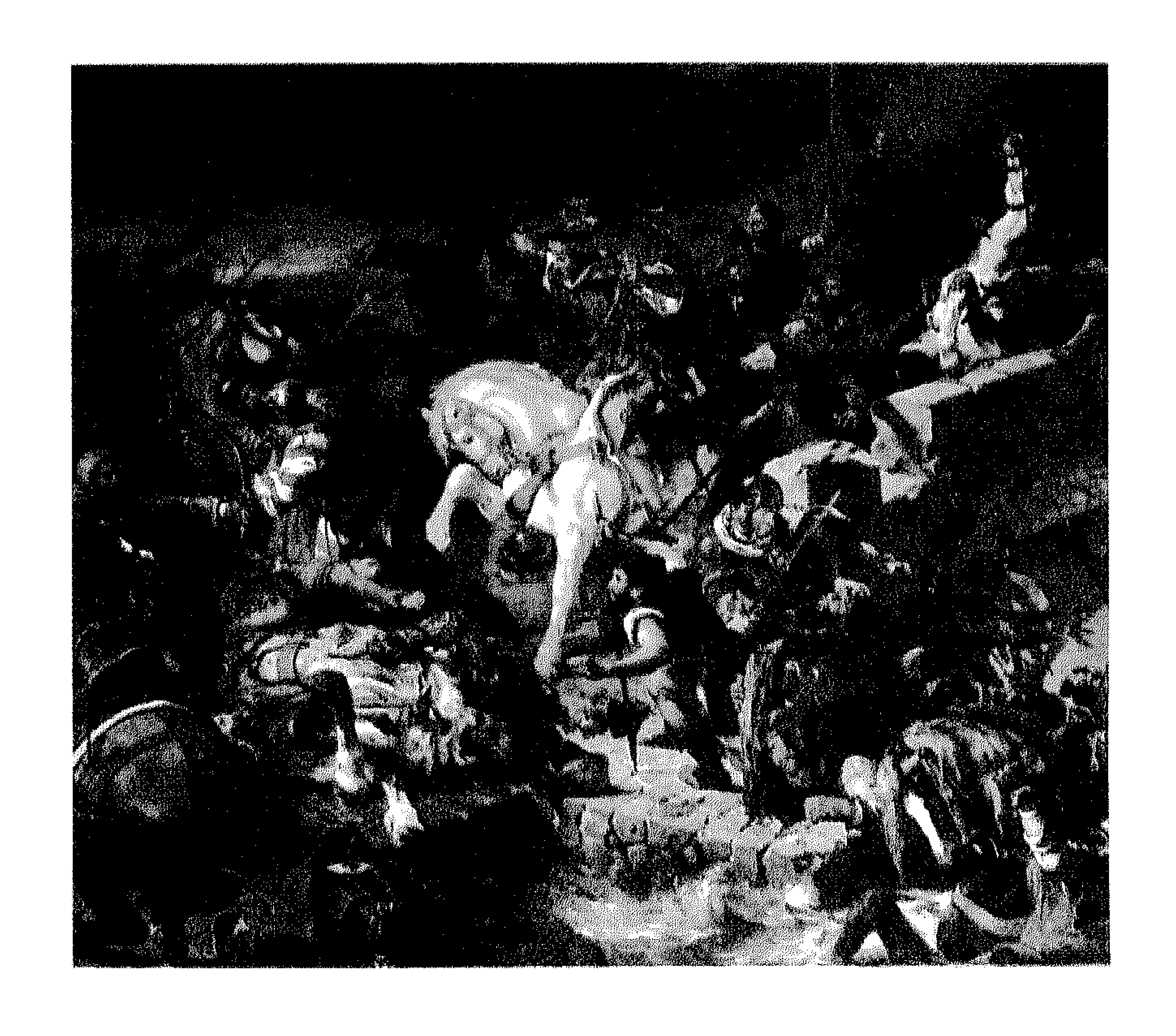
ألجيركو : دفن الكونت أورغاز (١٥٨٦)



فيلاسكويز : إبنة الملك فليب الرابع (١٦٥٦)



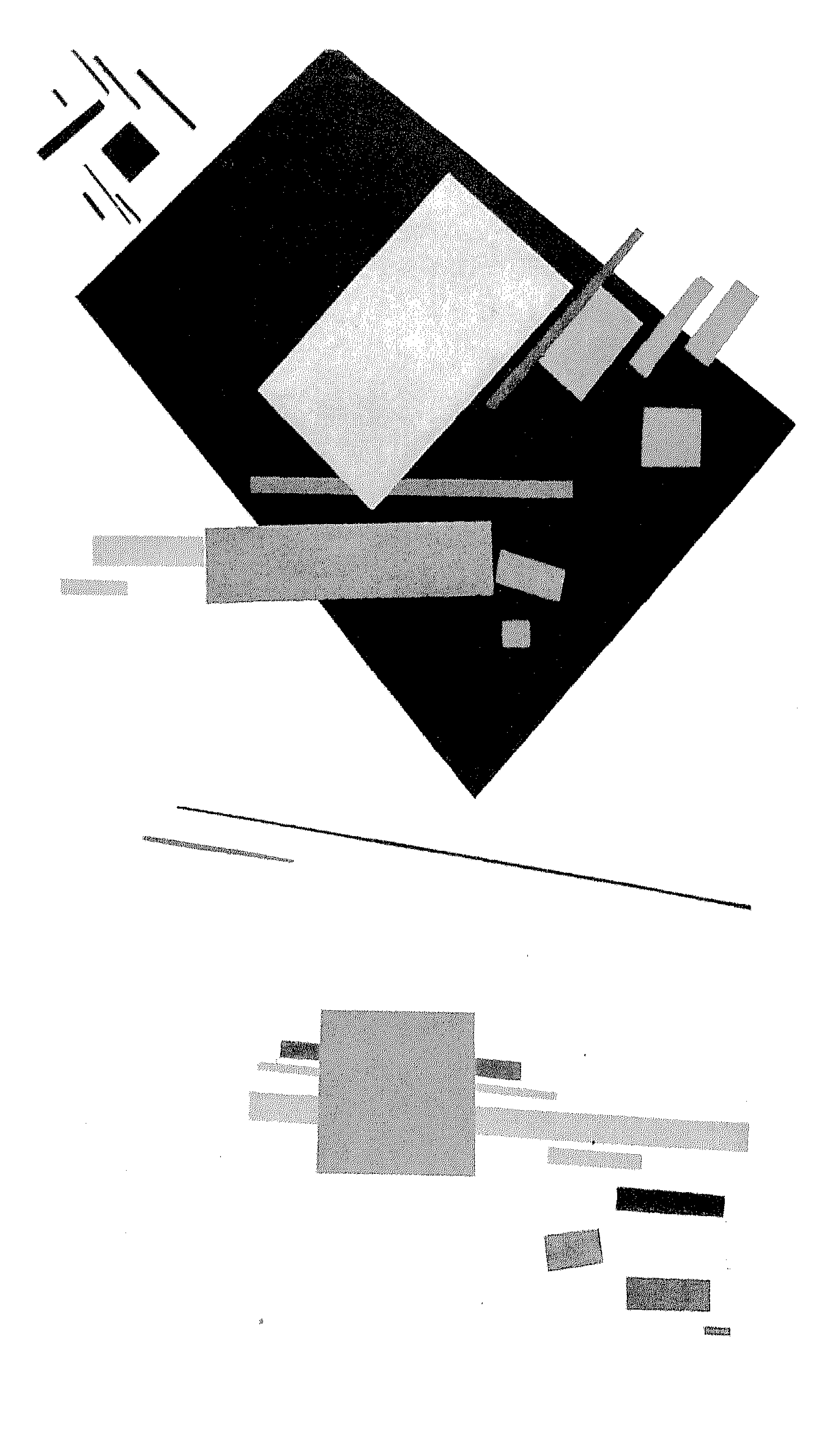
فان جوخ : عباد الشمس (١٨٨٨)



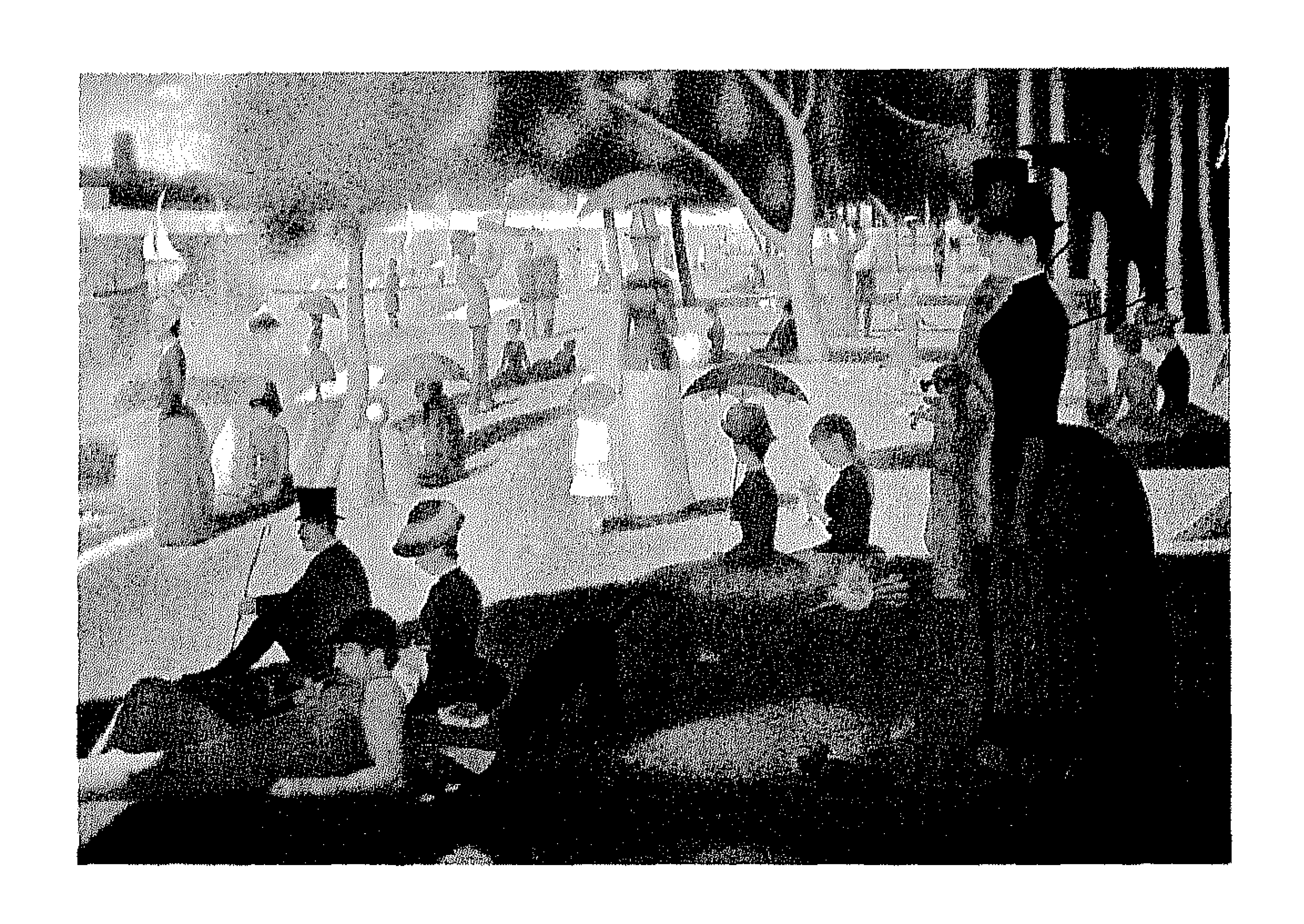
ديلاكروا : معركة تيلبورج (٥ / ١٨٣٧)



كلودمونيه : أزاهير (١٨٩٩)



ماليفتش : شكل (١٩١٥)



سورا : عصر أحد (٤ / ١٨٨٦)



كاندانسكي: قوقاز (١٠ / ١٩١١)



شاكر حسن آل سعيد : تأملات (١٩٨٤)



وجيه نحلة : ذكر الله



محمد غنوم : إقاع صوفي



بيكاسو : نائحة (١٩٣٧)



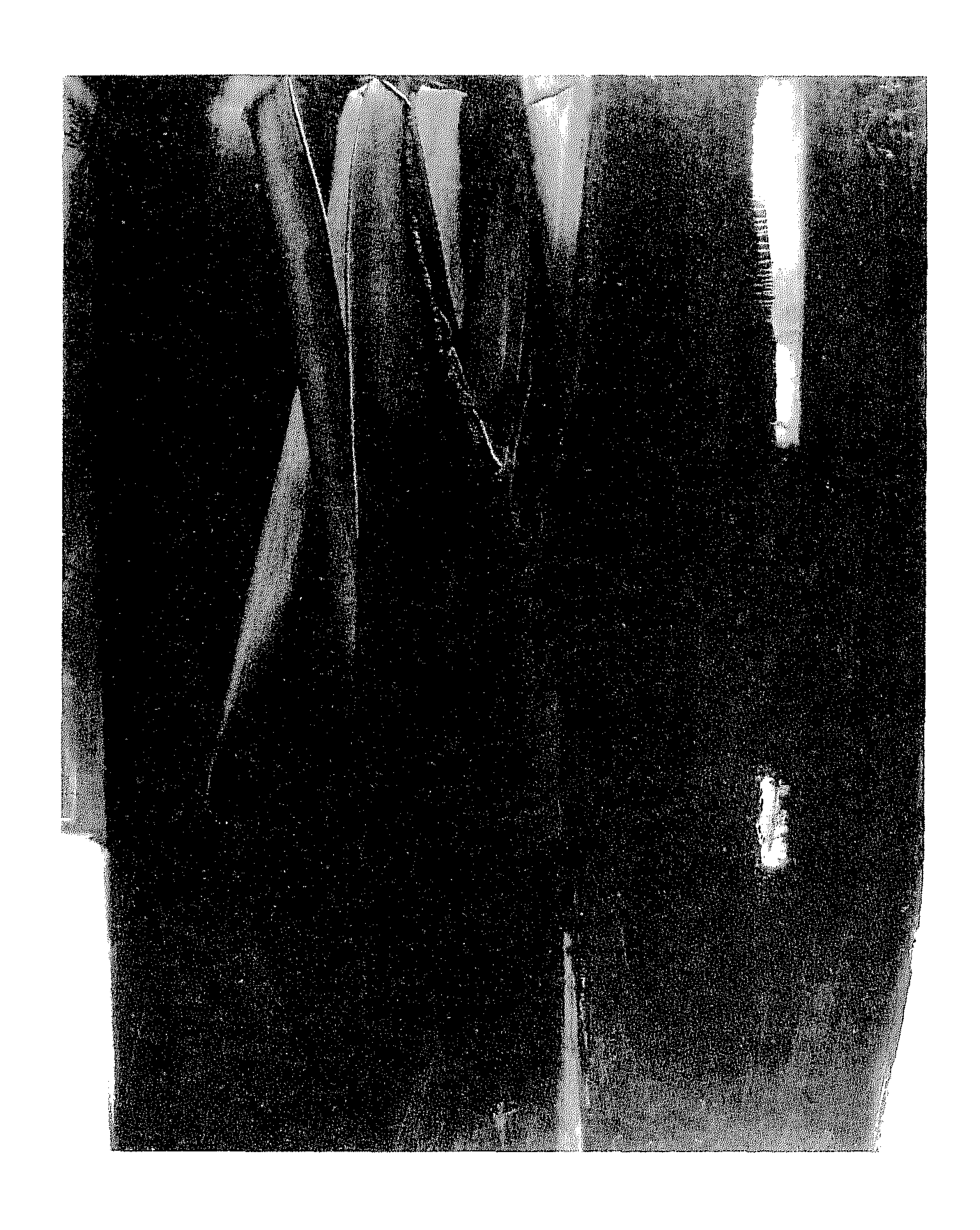
ماتيس : طاولة طعام (١٩٠٨)



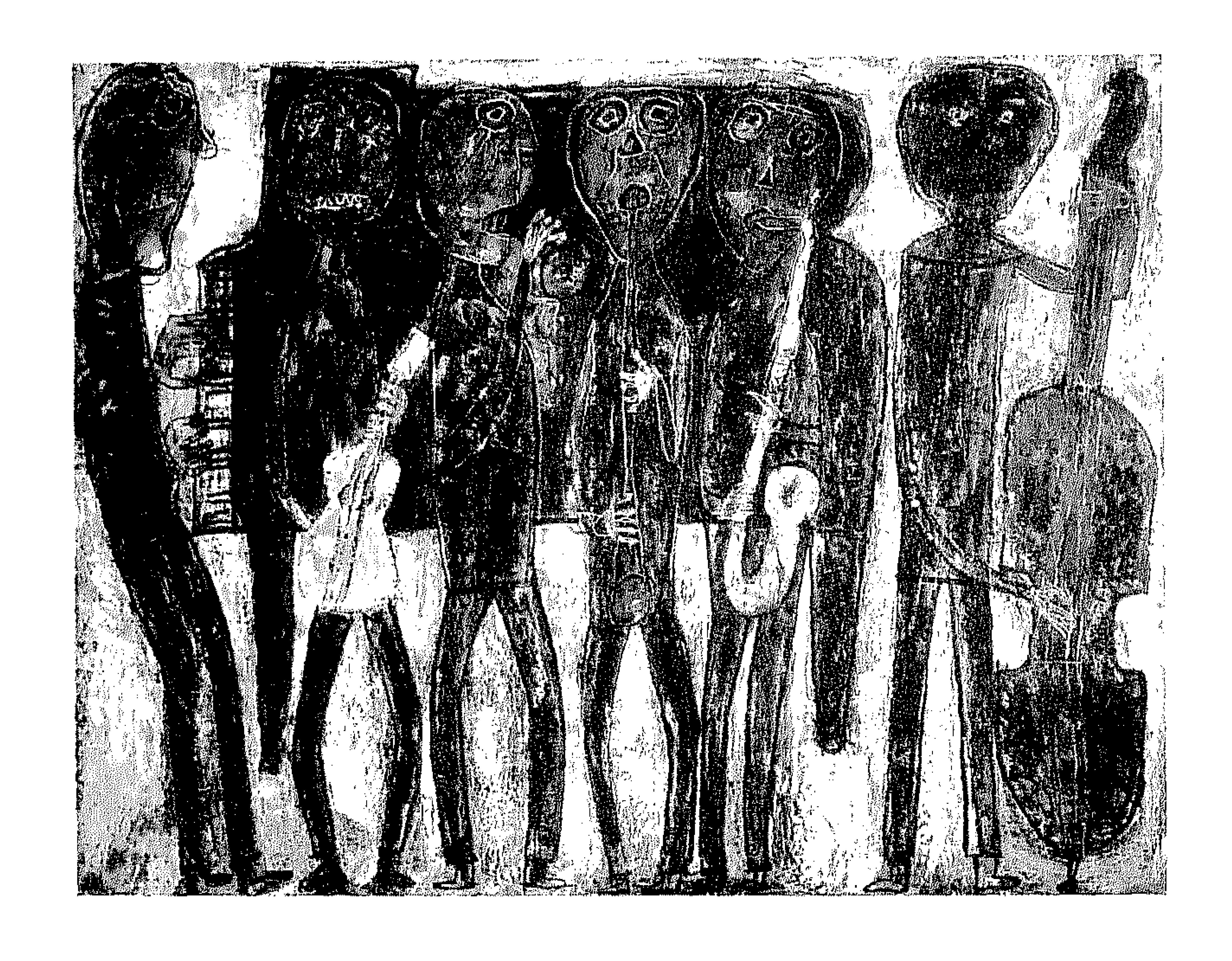
هارتنج : تكوين (٦ / ١٩٥٧)



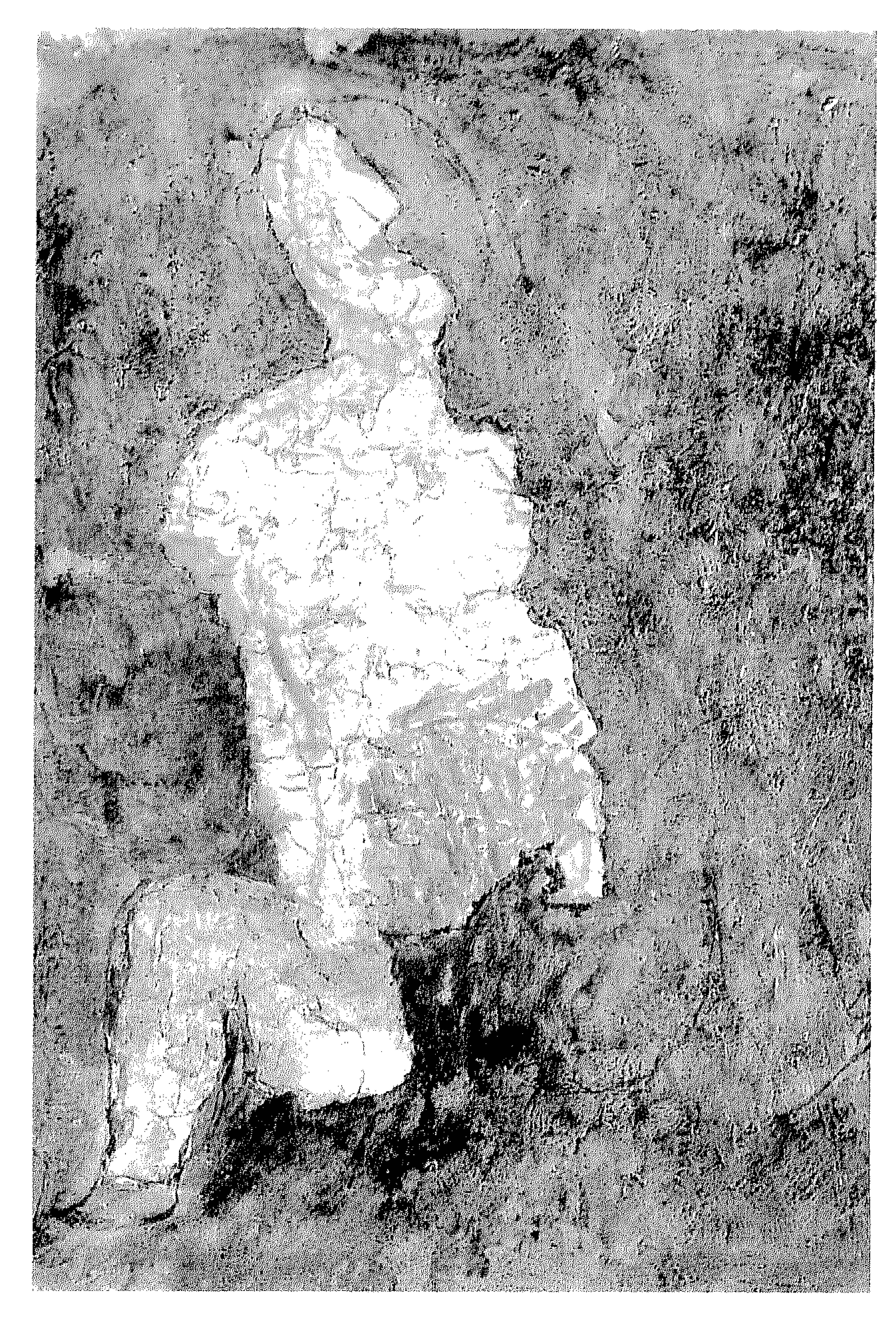
دي كونينج : مارلين مونرو (١٩٥٤)



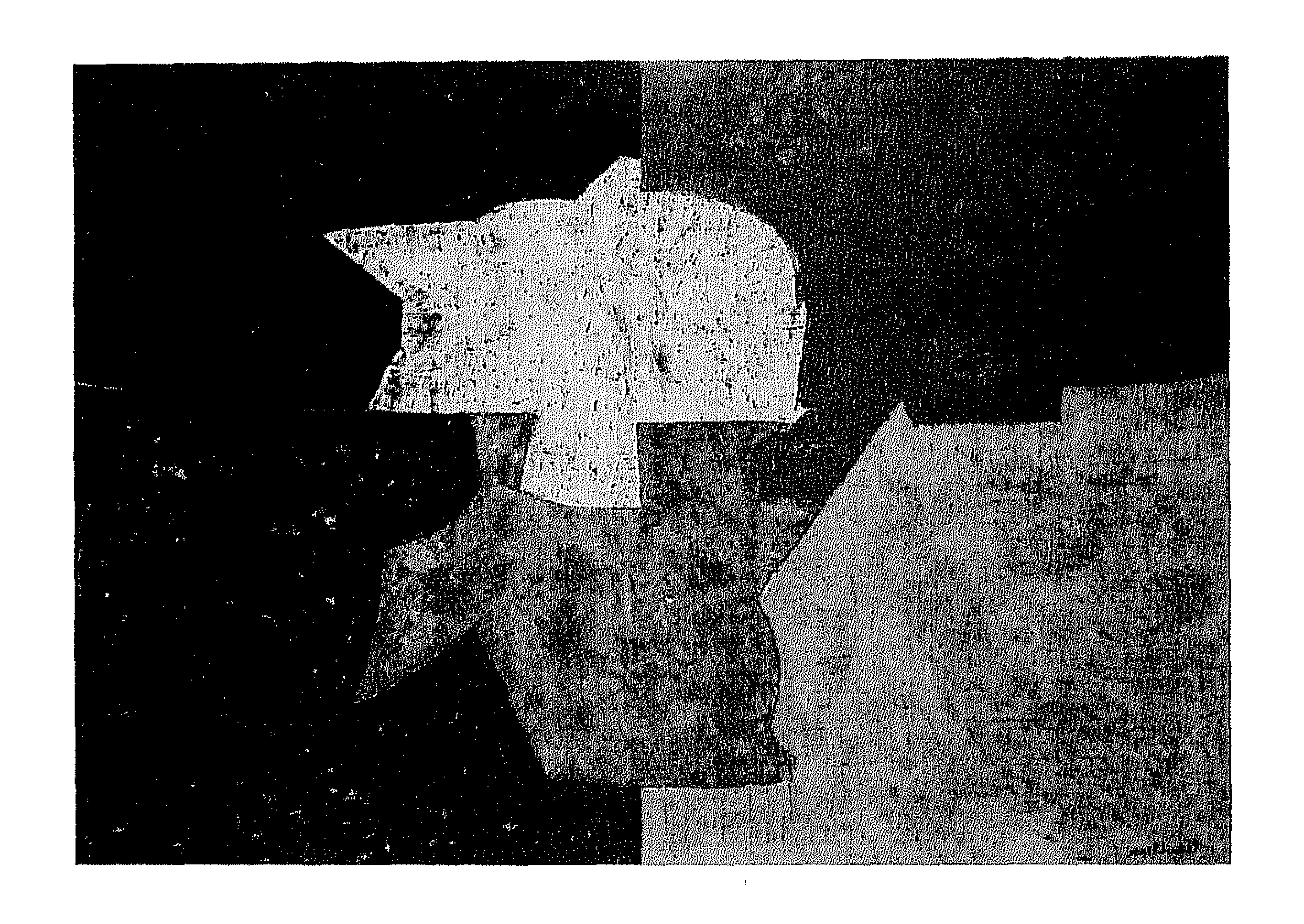
سولاج : لوحة ١٦ (١٩٦٥)



دو بوفيه : فرقة جاز (١٩٤٤)



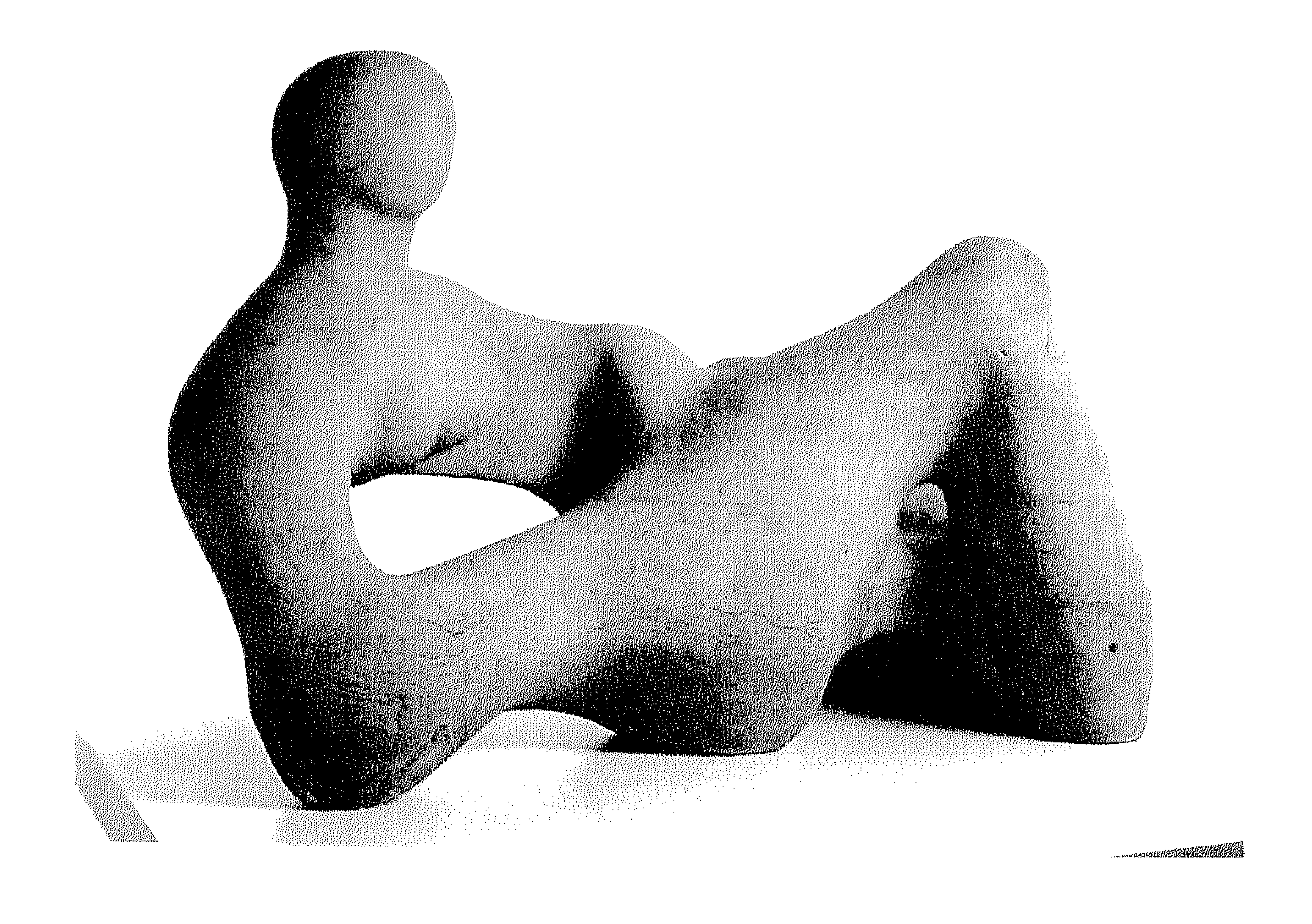
فوتريه : سارة (١٩٤٣)



بولياكحوف : تكوين تجريدي (١٩٥٢)



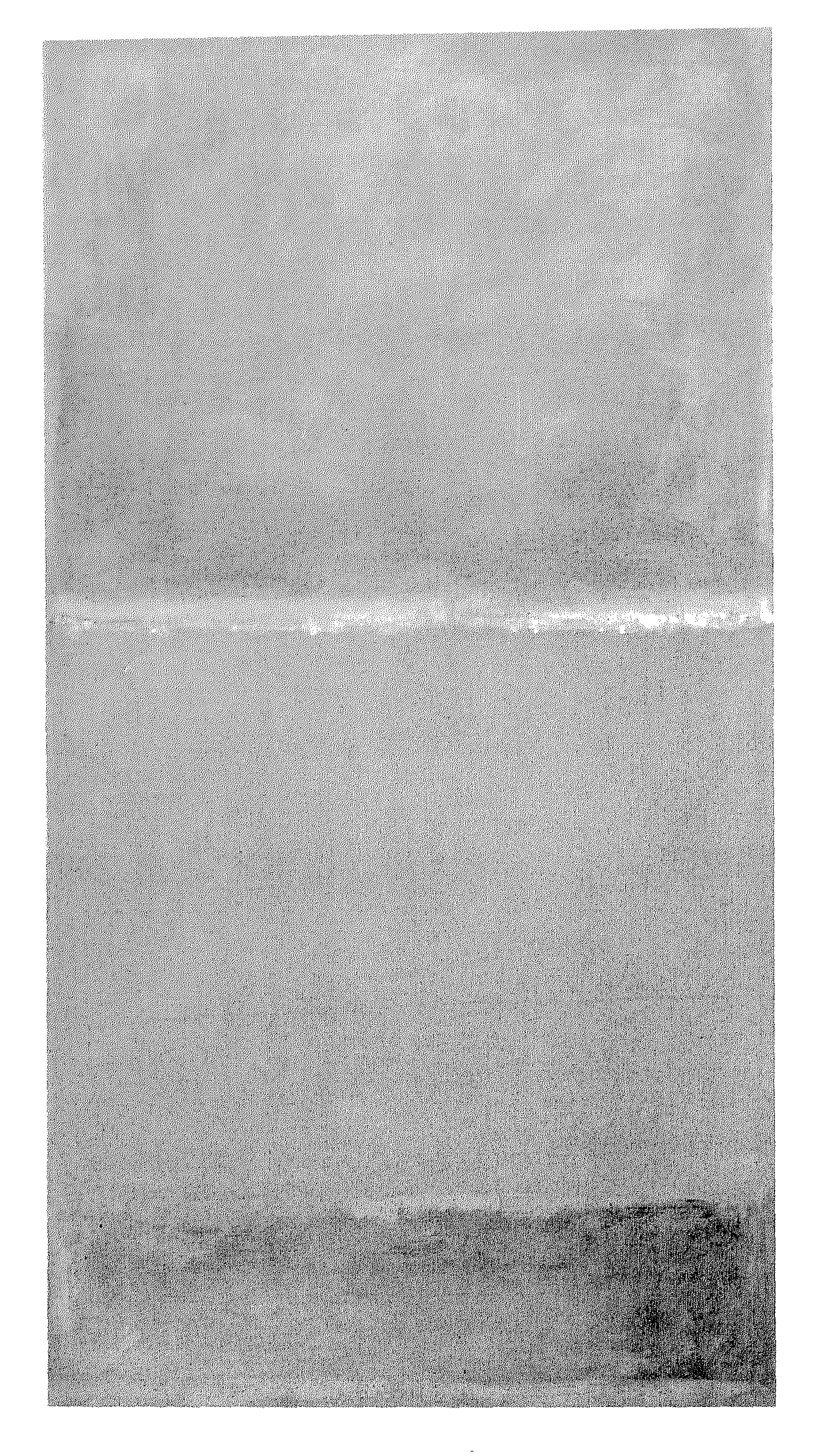
آبل : شبح مقّنع (١٩٥٢)



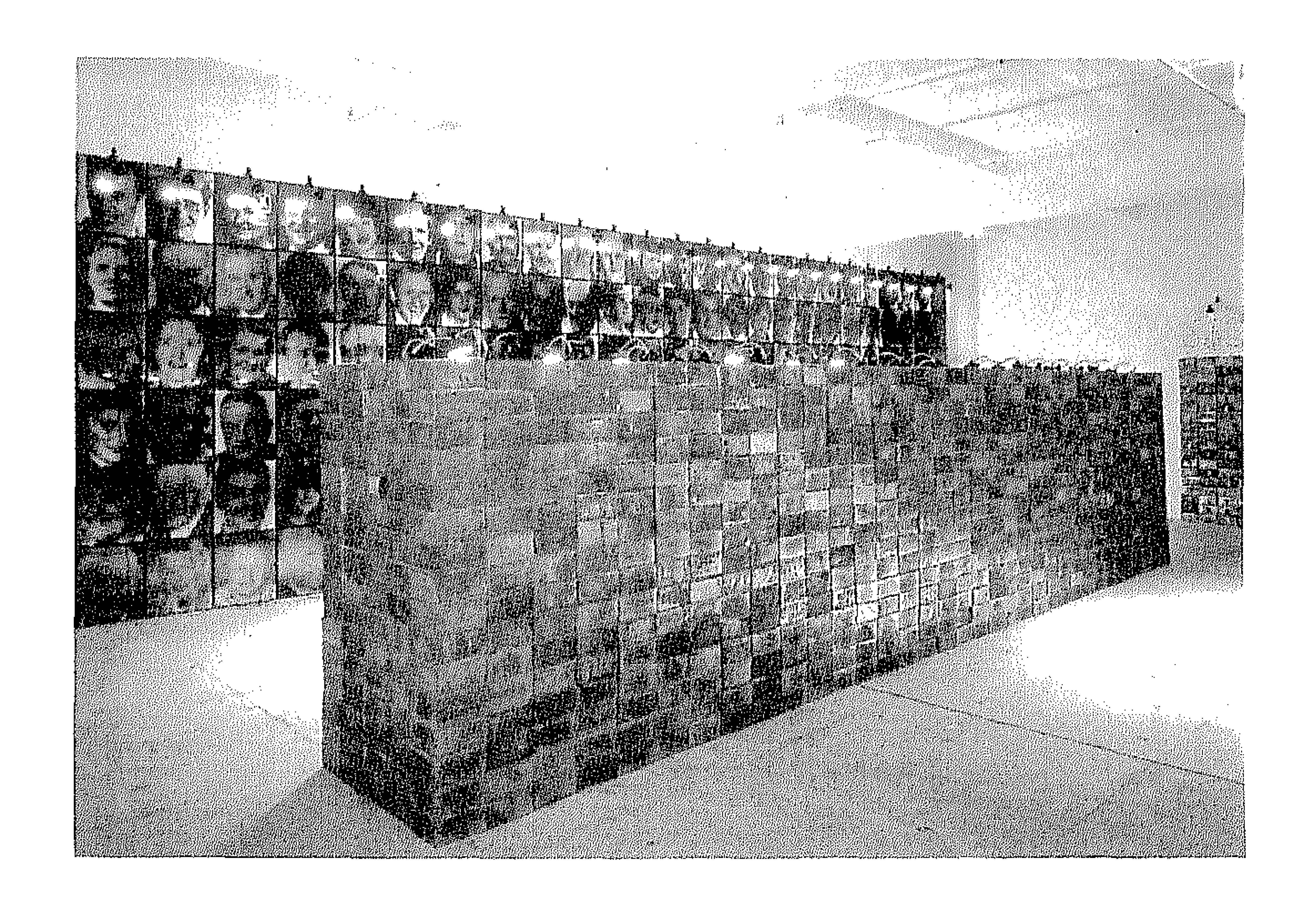
هنري مور : إستلقاء (١٩٣٨)



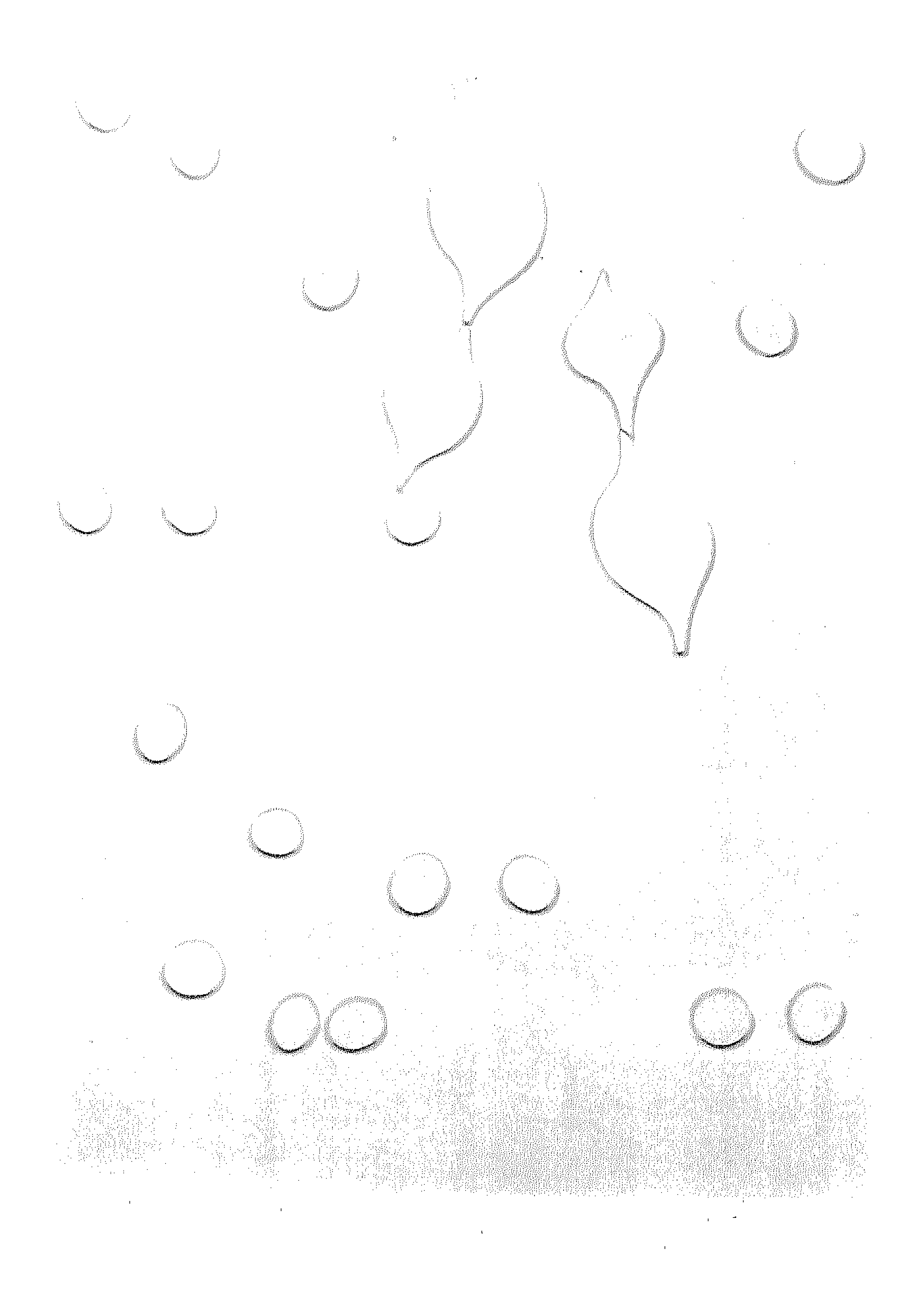
برنكوسوسي : القبلة (١٩٠٧)



روتكو : بدون عنوان (١ / ١٩٥٥)



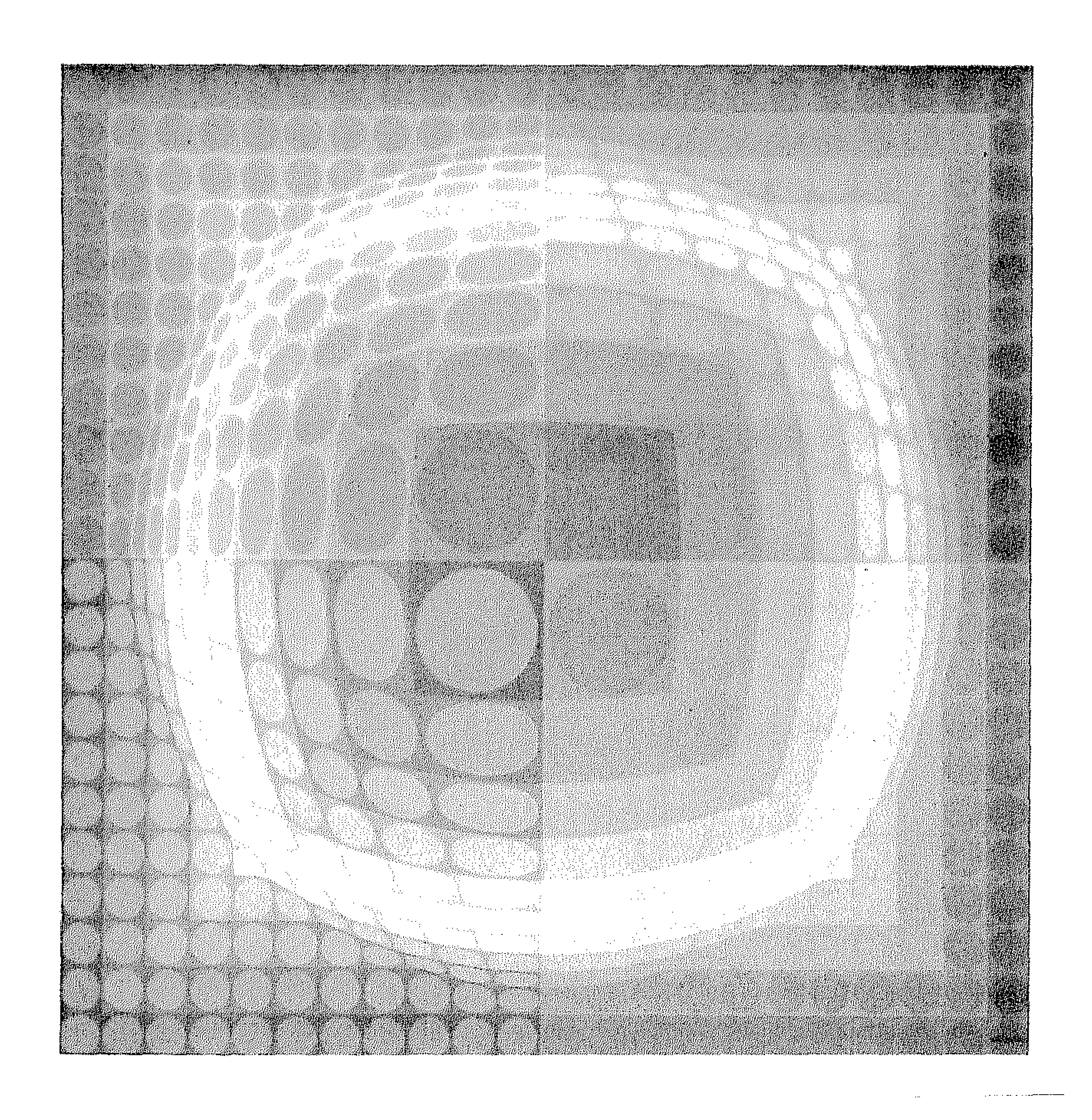
بولتانسكي : مدفنه سوسرين (تنصيبات ١٩٩٠)



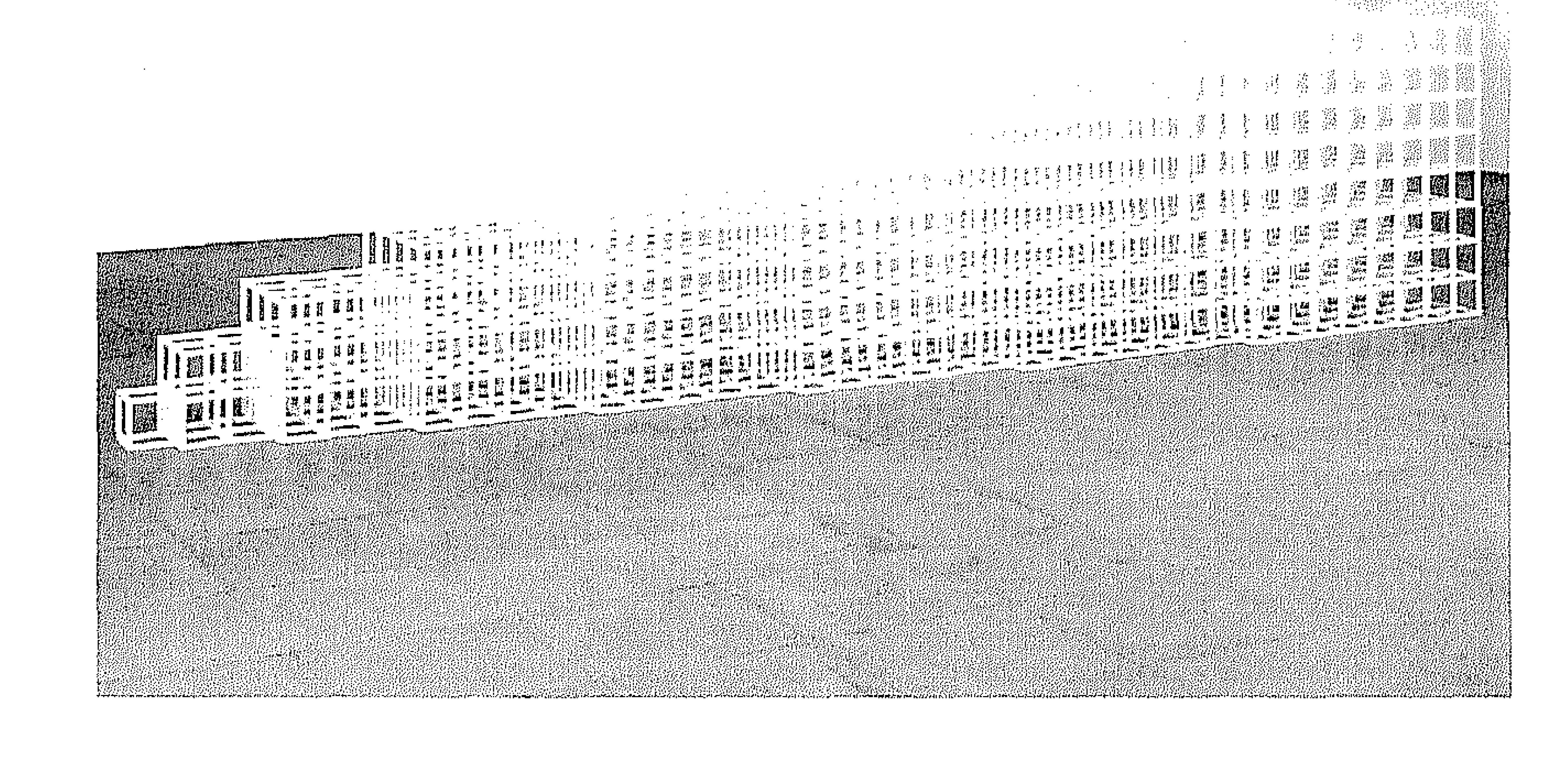
آرب : اوراق (١٩٣٠)



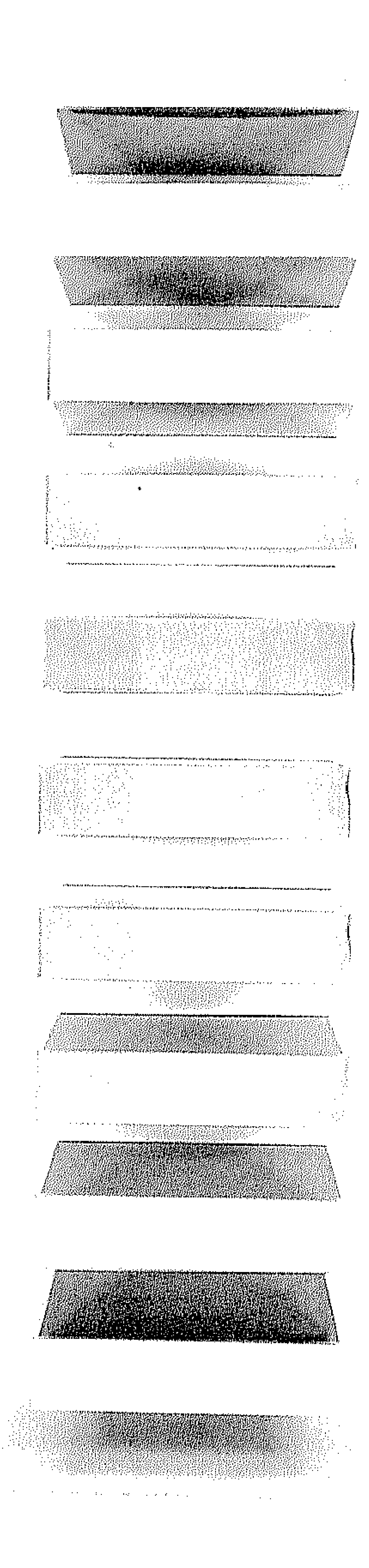
بيتربينيك : من الشرفة (٥ / ١٩٥٧)



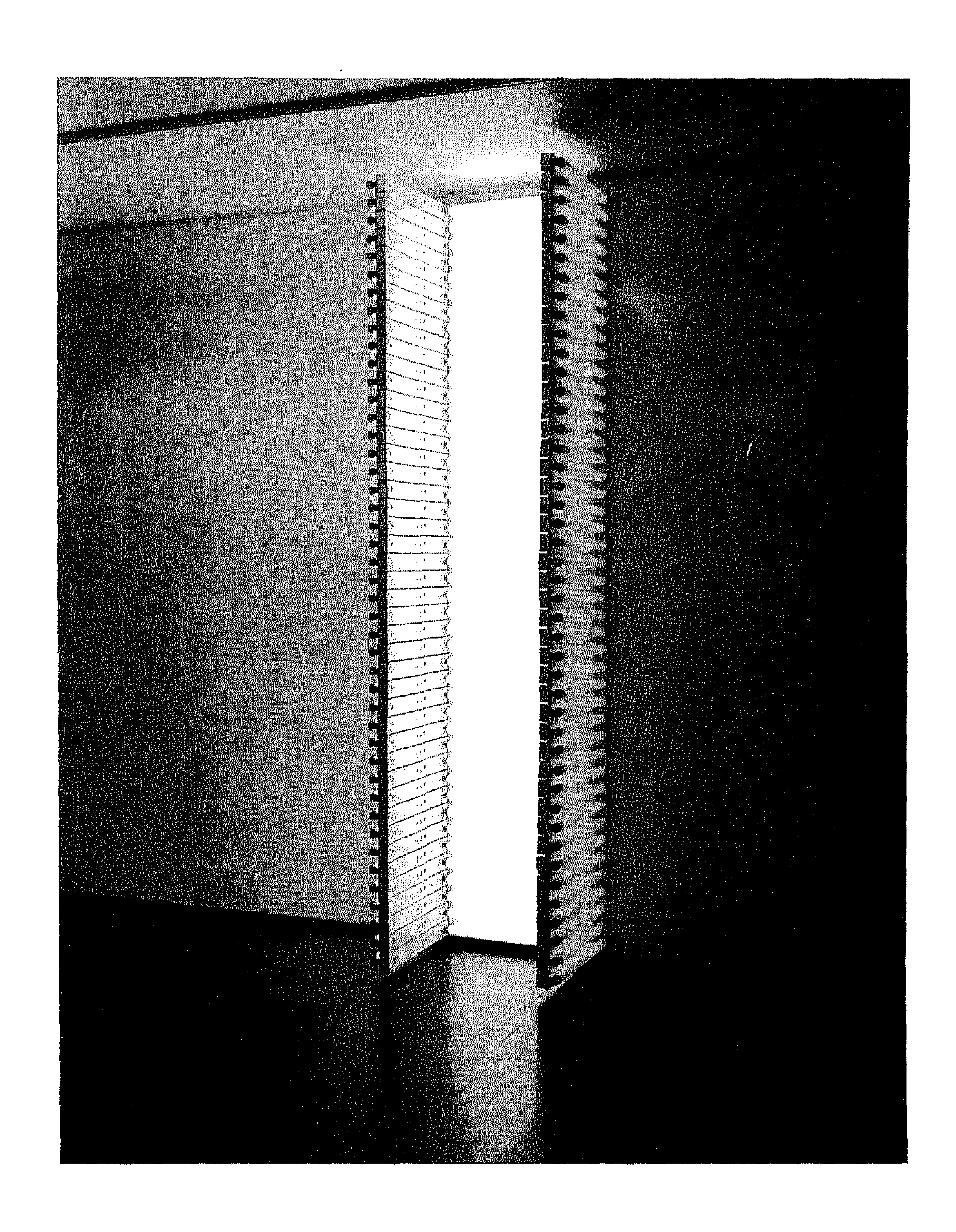
فاساريللي : بصرية (٣ / ١٩٧٤)




ديويت : شكل هندسي مفتوح (١٩٩٠)



دونالد جود : بدون عنوان (١٩٩٣)



دان فلافين : بدون عنوان (إلى مواطني الجمهورية الفنسية ...) ١٩٨٩


Bibliotheca Alexandrina
0324234